Das Ich-Du Problem in seiner Existenzbedeutung im dramatischen Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät

der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Wilhelm Trappmann

aus Bonn.

Tag der mündlichen Prüfung 30. Juni 1935.

BONN 1937.

Gedruckt bei H. Gilges, Lisztstraße 1.

1937/155

Referent: Prof. Dr. Benno von Wiese.
Dekan: Prof. Dr. Friedrich Maurer.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Das Ich-Du Problem
in seiner Existenzbedeutung
im
dramatischen Jugendwerk
Hugo von Hofmannsthals

unter Berücksichtigung des dramatischen Gesamtwerkes.

Vorwort.

Bei der Beurteilung des dramatischen Werkes Hugo von Hofmannsthals ist vielfach festzustellen, daß erst seinem Spätwerk die volle substantielle Würdigung zuteil wird. Dagegen wurde sein Jugendwerk, bei aller Anerkennung seiner formalen Schönheit, in seiner Tiefenwirkung nicht richtig erkannt. Wie hätte es sonst zu jener Bezeichnung „Aesthet", in der doch immer mehr oder weniger Kritik lag, bei der Bewertung seiner Persönlichkeit, soweit sie sich in seinem Jugendwerk äußert, kommen können? Hier waltet ganz offensichtlich ein Mißverständnis, wozu vielleicht die unerhört formale Begabung des jungen Hofmannsthal Anlaß bot, die eben so stark in die Augen springt, daß man fast geneigt ist, ihn nur nach der virtuosen Seite hin zu beurteilen und ihm Gefühl, echte Empfindung abzusprechen. Dieses Mißverständnis zu klären und der poetischen sowohl als auch der substantiellen Seite seines Jugendwerkes gerecht zu werden, ist die Aufgabe dieser Arbeit, die von einem für den Dichter sehr wichtigen Problem ausgehend, die Rechtfertigung seiner Dichternatur vorzunehmen sich bemüht. Grundlegend war dabei die Erkenntnis: Wahre Poesie ist stets gehaltvoll und verträgt keine Unterscheidung von „formal" und „substantiell". Ein Dichter aber, der in seinem Spätwerk eine solche Weite der Erkenntnis verrät, wie es bei Hofmannsthal der Fall ist, ist seiner ganzen Anlage nach dazu bestimmt, das Wesen wahrer Poesie zu erkennen und darzustellen. Eine Notiz des jungen Hofmannsthal soll das bekräftigen: „Denn ein ordentlicher Dichter ist doch nur der, der das Leben in seinen Büchern neu erschafft und besser als es ist, nicht moralisch besser, aber leuchtender, wärmer, lebendiger". (Vergleiche Briefe 1890 bis 1901, b. S. Fischer, Berlin 1935, S. 80.)

Ist jedoch ein solches Bekenntnis zur Kunst ohne ein verpflichtendes Ethos gegen das Leben überhaupt möglich? Das Jugendwerk Hofmannsthals beantwortet diese Frage in einer für den Dichter absolut positiven Weise, in seiner Darstellung des Ich-Du Problems nämlich, im stufenmäßigen Gang seiner Werke. Das aber herauszustellen ist letzter Sinn und Zweck dieser Arbeit.

Bonn, Oktober 1936.

Der Verfasser.

Inhaltsübersicht.

Seite

Zur Einführung: Begründung des gewählten Themas in aufrißartiger Darstellung des dramatischen Gesamtwerkes Hugo von Hofmannsthals . 6

I. Erste Entwicklungsstufe Hofmannsthals bis zum Jahre 1893 . . . 7
Allgemeine Definition seines Frühwerkes. a) Analyse von „Gestern". Ansätze zur Ueberwindung des nur impressionistischen Lebensgefühles. — Sehnsucht nach echter Verbundenheit mit dem Leben. b) „Der Tor und der Tod". Kritischere Einstellung des Dichters aus der Erkenntnis des Ich-Du Problems als Existenzproblem heraus. — Du-Auffassung allgemein bezogen. — Psychologische Vertiefung der Ich-Erkenntnis. — Tod als Vermittler wahren Lebensinhaltes.

II. Zweite Entwicklungsstufe bis zum Jahre 1897 14
a) „Der weiße Fächer". Leben wird ausgespielt gegen isolierte Haltung. — Positive Bewertung des impressionistischen Lebensgefühles als neue Bindungsmöglichkeit. — Ansätze zur Vereinigung von Schönheitssinn und Normbejahung. b) „Der Kaiser und die Hexe". Weiterer Schritt der Entwicklung zur Erkenntnis des Ich-Du Problems als Existenzproblem. — Ausschaltung des erotischen Momentes als bloßes Genußmoment. — Ablehnung unverbindlicher Liebesbeziehungen. — Herausstellung der wahren Pflichten der Ich-Du Gemeinschaft: Werk und Kind. c) „Die Frau im Fenster". Weg zum Bühnendrama. — Erster Versuch einer tragischen Lösung des Ich-Du Problems. — Herausstellung der wahren Grundlagen des weiblichen Liebeslebens.

III. Dritte Entwicklungsstufe bis zum Jahre 1900 25
Von der Ich-Darstellung zum Schicksalsdrama. a) „Die Hochzeit der Sobeide". Skeptischere Gefühlshaltung aus größerer Lebenseinsicht heraus. — Gegensatz von Schein und Sein. — Du-Gefährdung infolge mangelnder Menschenkenntnis. — Abwartende Haltung oder unbedingte Aktivität bei der Liebeswerbung? — Wert der Ehe schon rein als Faktum. — Ausgleich in der Bewertung von Liebes- und Normbejahung. b) „Der Abenteurer und die Sängerin". Doppelsinn des Werkes. — Gefährlichkeit des ästhetisch definierten Menschen in seiner Einstellung zum Ich-Du Problem. — Verbindliches und unverbindliches Lebensgefühl aus der Mann-Weib Polarität heraus. — Vereinigung von idealer und realer Existenz durch Täuschung. — Betonung der Vaterschaft als Bekenntnis zur „Urdreiheit des Lebens: Vater-Mutter-Kind." c) „Das Bergwerk zu Falun". Neuerliche Form der Selbstbetrachtung als Reaktion auf verfrühte Forderungen in den vorherigen Werken. — Betonung der Künstler-Individualität und ihrer Mission im Dasein. — Spannungen, die daraus für die existentielle Seite des Ich-Du Problems erwachsen. Zeitliche Bedingtheit des Werkes. — Gefahr der Ueberbetonung des anthropozentrischen Standpunktes. — Ich und Du hier ungleiche Pole. — Verlagerung der Tragik von der existentiellen Seite des Ich-Du Problems her gesehen. — Das Du die eigentlich tragische Gestalt.

IV. Rückblick.
Zusammenfassung der bisher in der Arbeit vertretenen Thesen . . 47

V. Schlußkapitel.
Ausblick der Ich-Du Betrachtung auf das dramatische Gesamtwerk hin . 54
Anmerkungen 67
Literaturverzeichnis 69

Zur Einführung.

Wenn innerhalb der Vielgestaltigkeit der Problematik im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals dem Ich-Du Problem in so zahlreichen Werken Rechnung getragen wurde, und es neben der theokratischen, bezw. der christlich-katholischen Idee dem Dichter wohl am meisten am Herzen lag, so erklärt sich dies aus der vornehmlich lyrischen Haltung Hofmannsthals.

Für einen lyrischen Dichter aber handelt es sich bei der Ich-Du Thematik um ein sehr konkretes Problem, nämlich um die Einwirkung eines bestimmten Du auf ein Ich in ihrer vielfachen Erscheinungsform.

Tatsächlich bildet denn auch das Ich-Du Problem gerade für den jungen Hofmannsthal einen wesentlichen Ausgangspunkt für seine Einstellung zur Welt, gewinnt es doch über den ästhetischen Aspekt hinaus als Existenzproblem mehr und mehr an Bedeutung und beweist seine Wichtigkeit durch die Tatsache, daß es in sämtlichen dramatischen Jugendwerken erklingt und in geradezu stufenmäßiger Behandlung und Entwicklung künstlerisch gestaltet wurde.

Dies aber näher zu verdeutlichen, soll dieser Arbeit Fundament und Ziel sein.

Dabei erwies sich die Berücksichtigung der zeitlichen Entstehungsfolge der Werke als die beste Arbeitsmethode, und in drei Kapiteln sollen denn auch die jeweils zeitlich zueinander gehörenden Werke behandelt werden.

Im ersten, das die Werke der Zeit von 1891—93 als Basis hat, richtet sich das Augenmerk auf die beiden Dramen: „Gestern" (1891) und „Der Tor und der Tod" (1893).

Nicht behandelt wird die Nachdichtung „Alkestis" (1894), weil das Ich-Du Problem in seiner Gewandung von Euripides entlehnt wurde; dagegen soll bei unserem Thema nur das ursprüngliche Blickfeld des Dichters Berücksichtigung finden.

Das zweite Kapitel hat es mit folgenden drei Werken des Jahres 1897 zu tun: „Der weiße Fächer", „Der Kaiser und die Hexe" sowie „Die Frau im Fenster".

Während im dritten Kapitel die Werke des Jahres 1899: „Die Hochzeit der Sobeide", „Der Abenteurer und die Sängerin" sowie das von Walther Brecht aus dem Nachlaß Hugo von Hofmannsthals und seinen fehlenden Teilen veröffentlichte „Bergwerk zu Falun" auf das Ich-Du Problem untersucht werden.

Ein Rückblick soll dann die Zusammenfassung der für das Jugendwerk wesentlichen Gedankengänge noch einmal kurz ergeben und eine Schlußbetrachtung dann das Thema, auf das dramatische Gesamtwerk hin gesehen, in einer aufrißartigen Darstellung abrunden,

Im übrigen muß darauf hingewiesen werden, daß bereits von namhafter Seite, nämlich von Walther Brecht und Franz Koch, Hinreichendes über diese Thematik bei Hofmannsthal gesagt worden ist, und dem Verfasser dieser Arbeit wertvolle Anregungen und Erkenntnisse dadurch geboten wurden, was ihn zu einer weiteren Darlegung der ihm aus der Dichtung Hofmannsthals gewonnenen Einsichten führte und ihn gerade das Ich-Du Problem zum Gegenstand seines Themas wählen ließ.

Zu besonderem Dank aber fühle ich mich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Benno von Wiese, verpflichtet, für wesentliche Beiträge, die mir innerhalb seiner Vorlesung, die G. Hauptmann und Hofmannsthal behandelte, gerade zu meinem Thema geboten wurden.

I.

Ein letztes Geheimnis wird wohl immer das Jugendwerk Hofmannsthals bleiben, das sich gewaltsamem literarischen Zugriff verschließt in der ihm eigenen Unberührbarkeit und nur schwer Vermutungen über sein Dasein zuläßt. Ein Rätsel bleibt sein ästhetisches Gewand, jenes sprachliche Wunderwerk einer ungemein frühen dichterischen Begabung, ein Rätsel aber auch der bei solcher Jugend auftretende Gedankenreichtum, gepaart mit jenem kritischen Verstand, der als Resultat eines außerordentlichen Selbstbeobachtungsvermögens erscheint.

Was Verbundenheit mit künstlerischer Tradition in Aneignung einer dichterischen Sprache bedeutet, mag aus ihm ersehen werden. Es spricht nur für das ästhetische Vermögen des jungen Hofmannsthal, wenn vor des Jugendwerks Schönheit der Vorwurf des Epigonentums verblaßt. So mag auch Sulger-Gebings (1) Formel für das Schaffen Hofmannsthals: „Von Kunst durch Können zur Kunst" dessen ästhetischen Bereich richtig deuten und dem Hofmannsthalschen Frühwerk die Prägung geben. Allein dieser Formel haftet ein zu Aeußerliches an, da sie leicht nach der nur ästhetischen Seite hin aufgefaßt werden kann und über die Substanz des Hofmannsthalschen Frühwerks zu wenig sagt. Dessen seelischem Bereich und seiner dichterischen Formgebung gibt da Max Mell (2) weit eher Ausdruck, wenn er feinsinnig äußert: „Daß Jugend selten so rein und so tief Kunst geworden ist wie im Frühwerk Hofmannsthals". Denn hier wird etwas Allgemeingültiges-Symbolhaftes angedeutet und das Frühwerk Hofmannsthals vom Vorwurf der ästhetischen Absonderung befreit, da es gehaltvoll befunden wird. Denn im Kunstwerk wollen wir ja den Dichter begreifen gemäß Hofmannsthals eigenen Worten (3): „Der Dichter ist nur in seinem Werk zu finden", und da hat jeder Lebensabschnitt seine eigene Bedeutung im Hinblick auf das Gesamtwerk.

Diese Tatsache soll auch bei der Betrachtung des Ich-Du Problems im Hofmannsthalschen Frühwerk berücksichtigt werden und die Analyse der Erstlingsstudie „Gestern" bestimmen.

„Gestern".

Man möchte dieses Frühwerk Hofmannsthals geradezu einen Hymnus auf das impressionistische Lebens- und Weltgefühl nennen, wenn nicht gleichzeitig in ihm die Ueberwindung einer damit eng verbundenen Richtung, nämlich der rein egozentrischen Lebenshaltung, angestrebt würde. Ihr Künder ist Andrea, die Hauptgestalt des Werkes, ein Prometheus der Anempfindung, des „Jenseits von Gut und Böse", der alle Dinge nur in Bezug auf das eigene Ich wertet, dessen völliges Ausleben ihm oberster Grundsatz ist. Freund und Geliebte dienen ihm lediglich zur Selbstbespiegelung, zur Befriedigung seiner Launen und Wünsche.

Rein dem Augenblick zu leben, sich jeder Stimmung hinzugeben, ohne irgendwelche Rücksicht auf Bindung, das macht ihm erst das Leben lebenswert. Für ihn gilt nur die Treue gegen sich selbst, und die lautet, sich wandeln zu können, wenn es die jeweilige Lage erfordert. Keinem Augenblick vermag er Dauer zu verleihen, er kann sich zu keiner Tat entschließen, da sie Begrenzung bedeutet, und die haßt er angesichts der unbegrenzten Lebensmöglichkeiten.

Man könnte diese Haltung Andreas eine „Antizipation des Daseins, eine Vorwegnahme der Möglichkeiten des Lebens" (4) nennen, bei der ihn im Grunde immer die Angst treibt, daß er das Beste vielleicht verfehlen möge.

Aber am Phänomen der Treue zerschellt Andreas Lebenseinstellung. Denn als seine Geliebte Arlette seine Forderung: „Ich will der freien Triebe freies Spiel" (g. W. Bd. I Seite 110) auch einmal verwirklicht, ist es um seinen Immoralismus geschehen. Er erkennt die Auswirkung seiner Forderung:

„Vom Gestern sich mit freier Kraft zu reißen,
Statt Treue, was nur Schwäche ist, zu heißen!" (g. W. Bd. I S. 110)

im Tun des Du und begreift plötzlich die Bedeutung des „Gestern".

Die egozentrische Haltung hat sich selbst widerlegt, durch das Du ist ihr eine Grenze gesetzt worden, und es muß sich nun entscheiden, ob Andrea sie auch jetzt noch vertritt. Denn um der Gerechtigkeit willen muß auch dem Du das Recht auf ihre Durchführung zugestanden werden. Aber so sehr er sich auch bemüht, Arlettes Untreue zu verstehen, seine Eigenliebe vermag es nicht zu verwinden, daß gerade sein Freund einmal die Gunst seiner Geliebten genoß. Aus rein persönlichen Gründen erfolgt seine ohnmächtige Wut und nicht etwa, weil eine höhere Idee beleidigt wurde, oder aber Arlette Verrat an der Liebe beging. Denn von Liebe kann ja bei Andrea gar keine Rede sein, vielmehr von einem ungerechtfertigt erhobenen Anspruch auf Verbindlichkeit des Du, zu der er selbst gegen das Du nicht bereit war.

Die nun eintretende Wandlung Andreas eine moralische zu nennen, wäre verfehlt, wenn man eben berücksichtigt, wie sie erfolgt. Arlette bereut doch nun ihre Tat, schiebt sie unbewußten Kräften zu und will ihm in Zukunft die Treue halten.

Wenn jedoch Andrea dagegen hält:

„Dies Gestern ist so eins mit Deinem Sein,
Du kannst es nicht verwischen, nicht vergessen:
Es ist, so lang wir wissen, daß es war," (g. W. Bd. I S. 131),

so erklärt sich diese Strenge der Anschauung im Grunde aus dem Urteilen und Denken einer jugendlichen Geistesverfassung heraus, die in ihrer Ichbezogenheit sich noch nicht zu echter Liebes- und Du-Bereitschaft aufgeschwungen hat. Denn hätte Andrea wirklich Arlettes Vergehen so tief aufgewühlt, könnte er kaum eine solche Vereinbarung wie diese hier:

„Wir werden ruhig auseinandergehen
Und ruhig etwa auch uns wiedersehen," (g. W. Bd. I S. 131)

treffen; und sollte denn dieser Fehltritt wirklich den Glanz und das Glück vergangener Tage so dem Ekel geweiht haben, wenn es wirklich ein tiefes Glück war, das Andrea in seiner Liebe zu Arlette und in ihrer Liebe zu ihm empfand? Man sollte doch glauben, er würde aus dem

Gefühl der erlebten Schönheit der Vergangenheit Kraft finden, ein Vergehen zu verzeihen und vergessen zu machen, wenn ihm Arlette wirklich mehr gewesen wäre als nur die Erhöhung seines Ich und die Befriedigung seiner Launen und Wünsche. Aber das war nicht der Fall. Andrea hat sich nie dem Du verantwortlich gezeigt und verpflichtet gefühlt und ist im Grunde nur „über das empört, was er bisher war bezw. gefordert und gelebt hat; denn jetzt ist er das Du" (5). So erfolgt auch das Verständnis für die ungetreuen Frauen in den Schlußworten Andreas aus der Perspektive seiner bisher vertretenen Don Juan-Philosophie heraus, die nun auf einmal einen Riß erhalten hat und sich wahrscheinlich ihrer inneren Unmöglichkeit bewußt wird, auch wenn Andrea zunächst nur Mitleid mit sich selbst hat, da er sich als das Opfer ungetreuer Frauen empfindet und darüber fast zum Pessimisten wird.

Wie schon zu Beginn der Analyse dieser Erstlingsstudie betont wurde, handelt es sich bei ihr sicherlich um die Kritik des jungen Hofmannsthal an einer rein egozentrischen Lebenshaltung, deren Unmöglichkeit im Hinblick auf das Ich-Du Problem geradezu dialektisch bewiesen wird, wenn eben nur die Rollen vertauscht werden und das Ich sich plötzlich als Du empfindet. Mag man sich auch mit der Schlußfolgerung Andreas, die fast einem moralischen Dogmatismus ähnelt, nicht zufrieden geben, so spürt man doch schon in ihr etwas von dem Ernst, mit dem Hofmannsthal das Ich-Du Problem betrachtet, und der dahin zielt, bewußt zu leben, selbst sein Leben zu gestalten, und nicht Spielball aller möglichen Launen und Wünsche zu sein. „Gestern" bedeutet also eine schon früh einsetzende Auseinandersetzung des jungen Hofmannsthal mit der Welt des Impressionismus, die bei ihrer Hingabe an die Dinge die Gefahr des Sichverlierens an sie in sich birgt und damit die Persönlichkeitsbildung erschwert.

In den Worten Fortunios: „Du trägst die Stimmung nicht, Du läßt dich tragen!" (g.W. Bd. I S, 110), mit denen er Andrea charakterisiert, liegt das Wesentliche begründet, was über ihn gesagt werden kann.

Welche Folgen aber dieses Sich-von-der-Stimmung-tragen-lassen nach sich ziehen kann, das beweist ihm die Tatsache, daß Arlette das Begebnis jener nächtlichen Sturmfahrt, bei der sie in einer Art Gefühlsverwirrung Lorenzo mit Andrea verwechselte, überhaupt nicht zum Bewußtsein gekommen ist. In einem gesteigerten Augenblick, beeindruckt durch die sie umgebende Atmosphäre, vermochte sie das Du nicht mehr als Grenze ihrer völligen Versunkenheit zu empfinden und war im tiefen Glücksgefühl in Lorenzos Armen eingeschlafen, im Glauben, Andreas Arm würde sie beschirmen.

Die Anführung eines so abwegigen Falles ist übrigens ein Beweis dafür, nach welcher Seite der psychologischen Möglichkeiten hin der junge Hofmannsthal das Ich-Du Problem betrachtet und das Thema der Untreue fast bis zur Spitzfindigkeit hin behandelt.

Und doch geht die Ernsthaftigkeit dieser Behandlung aus der Frage Andreas hervor: „Was ist bewußt, und was ist unbewußt?" (g.W. Bd. I S. 126), aus der man den Anfang zu einer neuen Lebenseinstellung des jungen Hofmannsthal ersehen mag, die in Anerkennung einer Ich-Du Bindung gipfelt, bei der der Zufall ausgeschaltet ist, weil man sich gegenseitig verantwortlich fühlt in willentlichem Vorsatz der Treue zum Du.

Das aber bedeutet Verzicht auf die egozentrische Haltung, deren gespielte Eleganz und Ueberlegenheit den Mangel an echter Empfindung

verdecken soll, die aber schließlich in Wehleidigkeit endigt, da sie in Uebergehung des Verbindlichen vom Leben selbst gestraft wird, das aus Bindung besteht und Bindung verlangt.

Andreas amoralisches Lebensbekenntnis blieb im Grunde nur ein rhetorisches, das der wirklichen Probe durch das Leben nicht standhielt. Seine mangelnde Hingabe an das Du wirkte sich in dessen Tun aus, so mußten sich Andrea und Arlette ja fremd bleiben, und keiner konnte schließlich mehr Anspruch auf des anderen Treue erheben; denn, um mit Franz Koch (6) zu sprechen: „Soll Leben und Erleben zum unverlierbaren Besitz werden, dann heißt es eben mit dem Herzen dabei sein, selbst das Leben tragen, nicht von ihm sich tragen lassen."

„Mit dem Herzen dabei zu sein", ist aber der sehnlichste Wunsch Claudios, der Hauptgestalt des nun zu behandelnden Werkes:

„Der Tor und der Tod".

Wie eng egozentrische Haltung und Aesthetizismus zusammenhängen, bewies die geschauspielerte Haltung Andreas. Zwar fehlte es ihm nicht an kritischem Vermögen zu erkennen, wie gefährlich es ist, immer in einer solchen Pose zu verharren; aber dieses hat sich noch nicht zu der Form der Selbstkritik durchgerungen, daß er bei sich selbst ganz ernsthaft die Ursache der Erfahrung sucht, die er mit Arlette gemacht hat.

Sein zwar erwachender Gerechtigkeitssinn führte eben noch nicht zur Selbstverurteilung, sondern vielmehr zur Versteifung auf ein Dogma, so daß er ungerecht gegen das Du wurde.

Im „Gestern" ist lediglich die Auswirkung einer rein egozentrischen Haltung dargestellt und deren Unmöglichkeit im Hinblick auf das Ich-Du Problem geradezu dialektisch bewiesen, ohne das die Folgerung im Sinne der Schuldfrage etwa daraus gezogen wird. Dagegen ist der Zustand Claudios schon der eines sich schuldig Fühlenden, der Anklage gegen sich selbst erhebt, weil der Gegenspieler „Tod" ihn dazu zwingt, und damit liegt ja auch dem Werk des Jahres 1893 ein schon wesentlich vertiefteres Blickfeld zu Grunde. Denn wie Max Kommerell (7) hervorhebt: „Wurde das Werk zu einseitig als Selbstdarstellung und zu wenig als Selbstgericht verstanden". Hofmannsthals dialektisches Denken geschieht jetzt sub specie aeternitatis, da oberste Wertgesetze die Kritik an der Lebenshaltung Claudios bestimmen.

Dies vermag am besten eine Notiz des Dichters selbst zur Claudiofrage vom Jahre 1894 (8) verdeutlichen, in der es heißt: „Der Tod ist das erste wahrhafte Ding, das ihm begegnet, das erste Ding, dessen tiefe Wahrhaftigkeit er zu fassen im Stande ist, ein Ende aller Lügen, Relativitäten und Gaukelspiele. Davon strahlt dann auf alles andere Verklärung aus". In der Tat beweist die Angst und die seelische Erschütterung, die Claudio empfindet, als er im Geiger den Tod erkennt, „daß sein Klagen lediglich ein ästhetisches und damit Selbstgenuß war" (9). Das Ergebnis seines Selbstgespräches ist keineswegs der Wille, nun auch die Folgen für sein bisheriges Verhalten zu tragen. Nicht einmal den Versuch, mit der Vergangenheit abzurechnen, kann man in ihm erblicken. Es bleibt beim Schauspielerischen, beim bloßen Reflektieren, das eine etwas sentimentale Stimmung heraufbeschwört, und es wäre wohl auch dabei geblieben, wenn nicht Claudio, angesichts des

Todes, aufgerüttelt und nüchtern geworden wäre. Denn nun erhebt der Tod seine Anklage, und Claudio muß sich vor ihm verantworten. Jetzt hat's ein Ende mit dem ästhetischen Klagen, nun muß er sich rechtfertigen und darf nur auf Gnade hoffen. Seine Rechtfertigung aber gipfelt in dem Bekenntnis, nicht sinnvoll bisher gelebt und daher am Dasein vorbeigelebt zu haben aus Mangel an Erkenntnis wahren Lebensgehaltes.

Der Tod aber bedeutet ihm, was wahrer Lebensgehalt ist, der dahin zielt: „Man bindet, und man wird gebunden", (g. W. Bd. I. S. 144) und Claudio weiß nun um seine Unreife bei all seiner nur ästhetischen Lebensführung. Nun möchte er aus dem Vollen leben, möchte statt der bewußt betriebenen Absonderung die willentliche Hingabe an das Du erstreben.

„Ich will die Treue lernen, die der Halt
Von allem Leben ist . . . ." (g. W. Bd. I. S. 144).

Daß dies sein Ernst ist, beweist die nun folgende Beichte seiner Sünden wider das Du.

Andrea vermochte noch auf den Ausruf Arlettes: „Und was sind jene, die wir Freunde nennen!", mit geradezu größter Selbstverständlichkeit zu antworten: „Die, drin wir klarer unser Selbst erkennen", ohne daß es ihm zum Bewußtsein gekommen wäre, daß es reine Eitelkeit, pure Ichsucht bedeutet, einen Menschen lediglich als Mittel zum Zweck zu betrachten und ihm damit seinen Eigenwert zu rauben.

Claudio aber bereut in der Briefszene (g. W. Bd. I. S. 145) sein bisheriges Handeln und Fühlen, das das Du nur als Stimulans wertete, nie ihm aber in seiner Existenz dadurch gerecht wurde, daß er es als Du auf sich wirken und sich von ihm ergreifen ließ, um seinerseits nun auch zu einer echten Hingabe an das Du zu gelangen. So hatte er auch an der Liebe vorbeigelebt, weil er nur angeregt, aber nie angesprochen sein wollte.

„Da hast du dieses ganze Liebesleben,
Daraus nur ich und ich nur, wiedertönte,
Wie ich der Stimmung Auf- und Niederbeben,
Mitbebend, jeden heiligen Halt verhöhnte!" (g. W. Bd. I. S. 145).

Vollends aber wird er sich seiner Schuld bewußt, als der Tod seine Mutter, die Geliebte und den Freund aus der Totenwelt heraufbeschwört, und diese ihm gegenüber stehen. An ihrer Verknüpfung mit dem Dasein begreift er sein bisheriges unfruchtbares Leben, dem eben die Du-Bezogenheit, die allein werthaltige Existenzform, fehlte.

Zweifellos faßt Hofmannsthal das Du im „Tor und Tod" noch im weitesten Sinne auf. Claudio soll eben den Sinn der Verknüpfung mit dem Dasein als solchem begreifen. Dennoch aber spielt das Du auch im engeren Sinne der Liebesbindung eine große Rolle, und mit Recht kann die Verschuldung gegen die Ich-Du Idee als das größte Vergehen Claudios betrachtet werden. Dafür spricht nicht nur die Briefszene, d. h. die Tatsache, daß die erste unmittelbare Handlung, über sein bisher verfehltes Leben Rechenschaft zu geben, sich in einer Anklage gegen sein bisheriges Liebesleben entlädt; auch die Vorwürfe des Freundes gegen Claudio gipfeln im Bezicht eines Frevels am Du, das für Claudio lediglich Spielzeug war, physiognomisches Phänomen, um seine ästhetische und psychologische Neugier zu befriedigen, Objekt, an dem man beliebig seine Studien machen konnte, und das, wenn man genug seziert hatte, ruhig fallen gelassen werden durfte. Furchtbarer konnte die An-

klage auf Frevel nicht lauten, denn Claudios Tun war ein Verbrechen an einem Menschenschicksal, da er die Seele eines Du zerstört hatte.

Was nun die Gestalt des Mädchens anbetrift, so mag diese in Anlehnung an Schnitzlers Typ „des süßen Mädels" entstanden sein, wie Hans Naumann (10) bemerkt, sicherlich ist sie dann die poetisch schönste Schöpfung dieses Typs und birgt so viel Eigenleben in sich, daß man die Anlehnung kaum verspürt. Denn mit ihr beginnt die Reihe jener Frauengestalten im dramatischen Werk Hofmannsthals, die ihre Prägung erst durch den Mann erfahren, und deren Leben durch die Liebe erst Sinn und Bedeutung erhält. Die Gegensätzlichkeit von schicksallosem Mann und schicksalhafter Frau, die fast im gesamten dramatischen Werk Hofmannsthals, soweit es das Ich-Du Problem zur Voraussetzung hat, anzutreffen ist, klingt hier bereits an. Ebenso ist in der Gegenüberstellung von Claudio und „dem Manne" (vgl. g.W. Bd. I. S. 149—151) die in der dramatischen Produktion Hofmannsthals — selbstverständlich nur wieder in Bezug auf das Ich-Du Problem — waltende Antithetik innerhalb der männlichen Welt angedeutet, und der reine Aesthet, der nur genießen will, für den das Du nur in der Vielzahl existiert, in Gegensatz gestellt zu dem charaktervollen Mann, dem erst die echte Ich-Du Gemeinschaft Existenz bedeutet.

Jedenfalls ist die Gefährlichkeit männlicher Beeindruckungskunst bereits erkannt. Andrea war noch Blender, Rhetoriker, der ein Geschöpf noch nicht zu formen wußte; Claudio wirkte schon nachhaltiger im Du, wenngleich auch dieses Du an ihm zu Grunde ging, da es erkannte, daß es garnicht vom ihm angesprochen, sondern lediglich Reizmittel für ihn war. So bedeutet das Ende des Mädchens Lebensmüdigkeit aus enttäuschter Liebe, und Claudio mußte sich mit Recht sagen: „Wohl keinem etwas, keiner etwas mir." (g.W. Bd. I. S. 151)

Weil er nie mit dem Herzen dabei war, vermochte er auch im Du nur Enttäuschung zu erwecken, nicht aber Kraft zu erwirken, die erst die Frucht der echten Hingabe an das Du ist. Darum bedarf es erst der Unterweisung durch den Tod, eines symbolischen Sterbens Claudios, das hier von Hofmannsthal gedacht ist als Akt einer mystischen Versenkung, in der man erkennt, daß erst die handelnden und leidenden Mächte das Leben ausmachen. Diesen Wunsch nach Erkenntnis vermochte Andrea noch nicht zu äußern, dazu fehlte ihm der Gegenspieler, der ihm bedeutete, was Leben ist. Das Ende von „Gestern" ist darum Skepsis, das von „Tor und Tod" Glaube und Frohgefühl, bald ein Handelnder sein zu können und Verknüpfung mit dem Dasein zu erreichen.

Was den „Tor und Tod" von „Gestern" unterscheidet, ist des Dichters klare Erkenntnis der Gefahr der Gefühlserstarrung, die die rein ästhetische Lebensführung in sich birgt, da sie dazu verleitet, sich gewaltsam abzusondern und den Zusammenhang mit dem organischen Leben darüber zu verlieren. Claudio ist sich dessen bewußt, darum erwacht in ihm die Sehnsucht nach Naturnähe, nach einem naturhaften Dasein.

„Wie nah sind meiner Sehnsucht die gerückt,
Die dort auf weiten Halden einsam wohnen
Und denen Güter, mit der Hand gepflückt,
Die gute Mattigkeit der Glieder lohnen" (g.W. Bd. I S. 134).

Ein bloß antizipierter Weltbesitz versperrt den Sinn für das Natür-

liche, das Einfache, da jedes Erlebnis an einer vorweggenommenen Möglichkeit gemessen wird und damit an Unmittelbarkeit einbüßt.

Dieser Gefahr erliegen fast alle Menschen des jungen Hofmannsthal, von denen Benno von Wiese (11) behauptet, „daß ihr Wissen weiter reiche als ihre Erfahrung". Mangel an Naivität könnte man ihnen vorwerfen. Sie reflektieren zu viel und handeln zu wenig. Man könnte den „Tor und Tod" geradezu als Ausdruck einer sentimentalischen Sehnsucht des jungen Hofmannsthal bezeichnen, wieder naiv leben, handeln und fühlen zu können. Vielfach ist darum auch vom Standpunkt der Jugendpsychologie aus das Werk betrachtet und das Schuldgefühl Claudios gedeutet worden (12).

Der junge Hofmannsthal, an eine bestimmte Zeitströmung, die des Symbolismus, gebunden, schafft in Claudio ihren bedeutsamsten Repräsentanten, nämlich den Typ des sich selbst problematisch empfindenden Jugendlichen.

Diesem Typ fehlte der Zusammenhang mit der übrigen Welt; er blieb rein auf sich gestellt und empfand diese Situation als Dilemma, Mangel an Aktivität, an Du-Bezogenheit, etwa auch im Sinne politischer Gleichgültigkeit, auch an Idealismus hinsichtlich des Sozialproblems, wie ihn doch in etwa die junge Dichtergeneration des Naturalismus noch hatte, ist ihm vorzuwerfen. Albert Sörgel (13) formuliert das sehr treffend dahin: „Einst (der Naturalismus ist gemeint) hatte man Mitleid mit der ganzen Welt, jetzt nur mit sich." Eine Art von Wehleidigkeit erscheint als Folge, deren Ursache wiederum eine große Gewissensverfeinerung bildet, bei der man nicht recht weiß, ob sie nicht bewußt betrieben wird. Sicherlich herrscht im „Tor und Tod" ein gewisser Psychologismus vor, von dem der junge Hofmannsthal nicht ganz frei war. Das mag eine Aeußerung des Dichters selbst bestätigen, die in Form eines Selbstbekenntnisses im Rückblick auf seine Jugendzeit im „Brief des letzten Contarin" niedergelegt ist, denn es heißt da: „Die Routine der Gewissenserforschung war mir tief eingeübt." („Berührung der Sphären", S. 80). A. F. v. Berger (14) faßt denn auch in etwas schroffer Formulierung Claudios Anklagen als „Neurasthenikerklagen" auf, ähnlich der bekannten Prägung der Neuromantik als einer „Neuro-Romantik". Berger greift im übrigen in seiner sehr bemerkenswerten Hofmannsthal-Studie auf den Wiener Vormärz zurück, in dessen schwüler Atmosphäre er den Keim für die unfruchtbare Beschwerung mit allen möglichen Problemen etwa der Generation des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu sehen glaubt, deren Weltbild des Subjektivismus im Grunde ähnlich wie das des Vormärzes ein materialistisches wäre, was lediglich durch einen übertriebenen Schönheitskult verdeckt würde. Daß Hofmannsthal dessen Gefährlichkeit schon früh erkannt hat, beweist der „Tor und Tod". Ob ihn dabei mehr ästhetische als ethische Blickpunkte leiteten, ist schwer zu sagen. Es ist möglich, daß dem Versuch einer Ueberwindung des Aesthetizismus die Sehnsucht nach wahrer Aesthetik, nach einem organischen Künstlerdasein zu Grunde lag, aus der Erkenntnis heraus, daß erst echtes Erleben das Fundament wirklichen Künstlertums bildet und neue schöpferische Kräfte wirkt. Und da für den jungen Hofmannsthal der Weg ins Leben und damit zum Erleben über das Du führt, im Sinne der Liebesbindung nämlich, so mag auch zunächst dieses Du mehr nach der Seite neuer künstlerischer Möglichkeiten als nach der einer dauerhaften Ich-Du Gemeinschaft hin bewertet worden sein oder, um

mit Franz Koch (15) zu sprechen: „Schwer fällt es daher zu sagen, ob diese Sehnsucht nach Bindung . . . . zuerst aus ästhetischen oder aus ethischen Bedürfnissen erwachsen ist".

Jedenfalls dürfen wir im „Tor und Tod" schon den Versuch des jungen Dichters erblicken, das Leben in seinen vielfachen Erscheinungsformen: das organische Spiel seiner Kräfte, die in ihm zutiefst wurzelnde Gesetzhaftigkeit, sowie die Beziehung aller Dinge zueinander auszuspielen gegen eine abgesonderte, lediglich von ästhetischen Gesichtspunkten geleitete Lebenshaltung und ihnen den Vorrang zuzuerkennen.

Die Analyse des Werkes aus dem Jahre 1897, „Der weiße Fächer", soll nun dieses Bestreben noch näher verdeutlichen und Beziehungen zwischen zwei zeitlich voneinander getrennt liegenden Werken aufdecken.

II.

„Der weiße Fächer".

Schon in „Gestern" und „Tor und Tod" stand im engsten Zusammenhang mit dem Ich-Du Problem das Problem der Treue.

Andrea hielt Treulosigkeit solange für selbstverständlich, bis er selbst betrogen wurde. Da trat dann an die Stelle der gespielten Ueberlegenheit, der souveränen Herrschergeste die Wehleidigkeit. Claudio empfindet schon seine Treulosigkeit als Schuld und „will die Treue lernen, die der Halt von allem Leben ist". Im weißen Fächer aber handelt es sich darum, die wahre Treue gegen eine falsche, d. h. „stilisierte" (16) abzugrenzen, um die Ueberlegenheit der realen Lebenmächte gegenüber allem Schauspielertum zu beweisen. So heißt es schon im Prolog:

„Daß Jugend gern mit großen Worten ficht
Und doch zu schwach ist, nur dem kleinen Finger
Der Wirklichkeit zu trotzen". (g. W. Bd. I. S. 154).

Diese vom Dichter erkannte Wahrheit und Lebensweisheit wird dann im Drama selbst an zwei Gestalten versinnbildlicht, die beide das gleiche Schicksal haben, junger Witwer bzw. junge Witwe zu sein, und die nun versuchen, sich gegen das Leben hin abzuschließen in Form einer gewaltsamen Absonderung, und die doch vor der Wirklichkeit kapitulieren müssen, weil sich der Drang zum Leben stärker erweist als die „stilisierte Treue" ihren Verstorbenen gegenüber.

Lautete die Parole Andreas noch, immer wechseln zu können, wenn die jeweilige Lage es erforderte, so gefällt sich Fortunio in der Rolle des Witwers, und es hat den Anschein, als ob nur die Akzente innerhalb der geschauspielerten Haltung sich verschoben hätten und eine andere Form der Antizipation gefunden sei; daß sich dagegen an der Tatsache, daß auch Fortunio wie Andrea oder Claudio aus seiner eingenommenen Haltung einen Genuß schöpft, noch nichts geändert hat. Zwar lehnt Fortunio die egozentrische Haltung ab, „weil Besessenwerden ein wirklich Ding" (g. W. Bd. I. S. 155); aber man spürt zu sehr das Absichtliche in seiner Rolle des „Besessenwerdens" und zu wenig

Erschütterung, zu wenig echte Trauer über den erlittenen Verlust. Sein Liebeserlebnis war im Grunde ein ästhetisches, in der Hinsicht allerdings wertvoll, daß er das wunderbar-Naive naturhaften Menschentums schauen und erkennen durfte, weshalb er sich das Bild seiner verstorbenen Frau immer wieder ins Gedächtnis zurückrief.

Auch sein Wunsch, „Hätt ich ein Kind von ihr" (g.W. Bd. I S. 158) erklärt sich keineswegs aus seinem Bedürfnis nach Vaterschaft, sondern hat lediglich ästhetisches Gepräge und bedeutet, im Kinde das Wesen und die Züge der Geliebten zu retten.

Dennoch ist diese Beeindruckung Fortunios durch das Du wichtig, unterscheidet er sich doch darin ganz wesentlich von Andrea und Claudio, daß er das Du zu achten und zu werten versteht und seinem Wesen ganz und gar gerecht wird. Für Andrea war das Du lediglich Stimulans, und Claudio „zersetzte noch rätselhaften süßen Reiz" (g.W. Bd. I. S. 151).

Zu selten schöner Plastik verdichtet sich dagegen die Mädchengestalt im Munde Fortunios, der einem schönen Erlebnis nachtrauert und diese Trauer nicht irgendwelchem Zufallsspiel des Lebens opfern will. Sein Wille zur Persönlichkeitsbildung über den Weg der Treue ist durchaus ernst zu nehmen, nur verlangt er da etwas von sich, was das Leben durchaus nicht von ihm fordert, da Persönlichkeitsbildung nicht gleichzusetzen ist mit Absonderung, und außerdem sein ästhetisches Blickfeld bei der Bewertung der Frauen eine Verkennnng der wahren Existenz einer Ich-Du Gemeinschaft bedeutet und nur zu verstehen ist aus der Einmaligkeit seines Liebeserlebnisses heraus.

Ueber die wahre Existenz einer Ich-Du Gemeinschaft aber belehrt ihn seine Großmutter, indem sie den Gedanken der Tat und des Opfers seinem ästhetischen Aspekt entgegenhält und über alles Grübeln und Nachtrauern das Leben selbst in seiner Allgewalt stellt, von der Fortunio noch zu wenig verspürt hat. „Ich habe junge Frauen aus den ersten Familien des Landes ihre Ehre an einen Elenden verkaufen sehen, um ihre Männer vor dem Galgen und ihre Kinder vor dem Verhungern zu retten. Du hast sehr wenig erlebt, Fortunio." (g.W. Bd.I S. 162).

B. v. Wiese (17) bemerkt, daß Hofmannsthal das Leben von zwei Achsen aus betrachtet, d. h. dialektisch denkt. Diese Tatsache ist wichtig, wenn man die Gegenüberstellung Fortunios mit der Großmutter und seine spätere Wandlung, die durch ihre Einwirkung geschieht, berücksichtigt. Die Begegnung mit Miranda, die ähnlich wie Fortunio sich gegen das Leben hin abzuschließen versucht, zeigt einen innerlich umgewandelten Fortunio, der Partei für das Leben ergreift und gegen Miranda den Vorwurf der Verschuldung gegen das Dasein erhebt, weil sie sich ihrer innersten Bestimmung, der Pflicht der Mutterschaft, entzöge bei ihrem völlig von der Welt zurückgezogenen Leben (g.W. Bd. I S. 173-175).

Fortunio „richtet also gewissermaßen seine eigene Haltung" (18), und es ist nur die Frage, ob er es mehr im Hinblick auf eine Norm tut oder aber, ob nicht die plötzliche Parteiergreifung für das Leben gegen ein abgesondertes Dasein eine stille Werbung für sich bedeutet, ob also mehr der Dogmatiker oder der Liebende aus ihm redet.

Mehr das letztere scheint der Fall zu sein. Fortunio empfindet das gespante Verhältnis zu seiner Cousine insgeheim als seine Schuld, als notwendige Folge nämlich seines früheren Hochmutes. Solange beide verheiratet waren, hielt man es nicht für nötig, sich einander zu nähern. Jetzt in seiner Einsamkeit erwacht Fortunios Teilnahme für das Schicksal

Mirandas, besonders für ihr Du-Erlebnis das in seiner ganzen Art weniger schön als das seinige war und geradezu wie ein Bann auf ihr lag, dem sie sich nicht entziehen zu dürfen glaubte.

Darum wirkte ihr Wille zur Treue wie ein gewaltsam versuchtes Entgegenkommen ihrem verstorbenen Manne gegenüber, dessen Mißtrauen und peinliche Glaubenslosigkeit bei seinem Sterben ihre Frauenwürde beleidigt hatten.

Denn mochten nun auch auf Grund ihrer gemeinsamen Erlebnisse Fortunio und Miranda in ihrem Willen zur Treue vorerst einiggehen, so ist doch die Verschiedenheit ihrer Erfahrung zu berücksichtigen; denn diese Unterschiedlichkeit erklärt wesentlich die Werbung Fortunios um Miranda. Mirandas Verpflichtung gegen das Du entspringt einem Ehrgefühl, das sich beleidigt glaubt durch die Verachtung des Mannes bei seinem Sterben. Darum setzt sie ihren ganzen Frauenstolz daran, das zu widerlegen, ohne Rücksicht auf ihre eigentliche Bestimmung bei ihrer Jugend, nämlich der der Mutterschaft. Der Ehrbegriff steht ihr höher als die naturhafte Bestimmung. Mehr als den eigentlich fraulichen Trieb bewertet sie Würde und Stolz.

Die Rücksicht auf den Toten geht in der Tat bei ihr viel weiter als bei Fortunio, obwohl der verstorbene Mann diese eigentlich garnicht verdient hat. Nur mit Mühe vermag Miranda das Gefühl der Verbitterung zu verbergen, wenn sie sich seiner erinnert. Fast aus Trotz gegen seinen tiefen Argwohn ihr gegenüber vergewaltigt sie ihre Natur und verharrt in einer isolierten Haltung. Darum ist auch vom Dichter alles so angelegt, daß Fortunio den Anfang machen muß, indem er Miranda darauf aufmerksam macht, daß nicht die Rücksicht auf Verstorbene, sondern auf Lebende für sie bindend ist, daß ihr Tun dagegen ein verkrampftes sei, das im bewußten Gegensatz zur Gesetzhaftigkeit des Lebens stehe.

Dazu ist nun zu bemerken, daß Miranda im Grunde geschlossener handelt und nicht so sehr nach bestimmten Vorsätzen wie Fortunio, dessen Wille zur Treue einmal einer falschen Ansicht von Persönlichkeitsbildung und dann zu sehr ästhetischen Gesichtspunkten entspringt. Beides kann aber vor der großen Macht „Leben“ nicht bestehen. Ein ästhetisches Gegengewicht von einer anderen Seite genügt, um das Nachtrauern in eine Sehnsucht nach neuer Vereinigung umzuwandeln und den Willen zur Persönlichkeitsbildung von einer vorgenommenen isolierten Haltung weg zum Aufgabenbereich des Lebens hinzuwenden.

Der Dogmatiker Fortunio ist nur eine Folge des Aesthetikers Fortunio. Die Großmutter bietet nur die Gewähr der Weisheit des Alters, daß das Leben wichtiger ist als der einzelne und sein Tun; aber das Normative bei Fortunios Werben ist bloßer Hintergrund, moralische Verbrämung seiner gesunden Eigensucht, die Miranda besitzen möchte, weil sie ihr schön und des Besitzes wert erscheint. Trotz der Nähe des Grabes seiner Frau ist Fortunio mit dem Gedanken mehr bei Miranda als bei ihr. Ihr Bild verblaßt in seiner Vorstellung vor dem seiner Cousine, und Fortunio ertappt sich plötzlich bei seiner gedanklichen Untreue, der ja bald die tatsächliche folgen wird.

Zwar erwacht „sieben Schritte von seiner Frau Grab“ (vgl. g. W. Bd. I S. 177) sein moralisches Gewissen, aber das Leben hat schon gesiegt über die stilisierte Treue, trotz aller Zwiesprache, die er mit sich

zu halten versucht, um sich einer neuen Beeindruckung durch das Leben zu erwehren.

Aber für die Entwicklung Fortunios ist diese Wandlung wichtiger als die Antizipation der Treue, die seiner Jugend garnicht gemäß ist. Es kommt weit mehr auf die Kräfte an, die ihm durch sein Liebeserlebnis zuströmten, ob sie nämlich in der Lage sind, wieder neue Kräfte zu schaffen und das Band der Liebe zu wirken. Und in der Tat erweist sich das ästhetische Erlebnis Fortunios als ein so starkes, daß er Miranda von ihrem Bann zu erlösen und ihr einen neuen Lebensglauben zu geben vermag. Der Schluß des Dramas nun bedeutet eine Art Aussöhnung des Dichters mit dem impressionistischen Lebensgefühl, sozusagen seine Transponierung in ein positives Verhältnis zum Leben.

Mit unendlich feinen dichterischen Mitteln gelingt dies Hofmannsthal. Miranda spürt bereits deutlich, wie sie ihrem verstorbenen Mann mehr und mehr entfremdet ist, wie auch sie eingesponnen ist in das allgewaltige Leben, wie ihr Ich durchströmt ist von fremden Kräftewellen, deren sie sich nicht zu erwehren vermag. Und so durchbricht das Gefühl eines neuen Lebensglückes das der Vereinsamung, und der Gedanke an Fortunio versöhnt sie mit ihrer Ich-Entfremdung im Hinblick auf eine neue Du-Bezogenheit. Künstlerisches Vermögen aber bedeutet es, wenn wir die Wirkung dieses herrlichen Erklingenlassens feinster seelischer Schwingungen von Mensch zu Mensch so an Miranda zu erleben vermögen. Franz Koch (19) bemerkt hierzu feinsinnig: „Fortunio und Miranda, voll guten Willens, Gestorbenen die Treue zu halten, finden sich an den Gräbern ihrer Toten, überwältigt von ihrem jungen, diesen Willen zur Treue niederreißenden Blute. Ist aber vom Dichter hier nicht zugleich alles so angelegt, daß es den Anschein hat, als erfülle sich nur, wenn Miranda und Fortunio sich vereinen, eine Forderung älterer Treue?".

Daß es jedoch zu dieser Vereinigung kommt, hat seinen Grund in Fortunios echtem Erleben eines Du. Es erweiterte seinen Blick für Menschliches und läßt ihn die tiefsten Zusammenhänge des Daseins erfühlen. Denn ohne das Du-Erlebnis in seiner ganzen Schönheit hätte er wahrscheinlich nicht die Kraft gefunden, selbst wieder auf ein Du zu wirken und ein neues Lebensglück zu ermöglichen.

So wirkt sich in ihm die zunächst nur ästhetische Beeindruckung durch ein Du zu einer schöpferischen Kraft aus. Eine gewollt daseinsentsagende Haltung wandelt sich zu einer Daseinsgläubigkeit, die sich früherer Liebe entsinnt und eine Schuld wieder gut machen will. Ueber ein anderes Du hinweg findet Fortunio das für ihn bestimmte Du.

Es herrscht in diesem Drama hinsichtlich seiner Problematik zweifellos ein Parallelismus vor. Der eine Gedanke des Dichters ist der einer Voranstellung des Lebens über jedwede stilisierte bzw. antizipierte Haltung. Die Treue wird hier ironisch gesehen (20) im Verhältnis zur Wandelbarkeit des Ich infolge der Allgewalt des Lebens. Aber das Gefühl dieser Wandelbarkeit des Ich ist hier keineswegs ein fatalistisches, sondern wird gerechtfertigt durch das Leben selbst. Und so wird diese positiv bewertet, sofern ihr Ergebnis eine Hinwendung zu seinem Aufgabenbereich bedeutet, sowie die Anerkennung seiner bindenden und verpflichtenden Mächte.

Bei der Bewertung des anderen Blickpunktes geht man am besten von der Tatsache aus, daß ein innerer Zusammenhang zwischen den

einzelnen bisher behandelten Werken besteht und zwar dergestalt, daß man in stufenmäßiger Entwicklung eine psychologische Vertiefung ihrer Hauptcharaktere erkennt und das errungene Gedankengut als ein organisch gewachsenes empfindet. Will man also den Parallelismus rechtfertigen, muß man Fortunio in Beziehung zu Andrea und Claudio setzen, und da wird man feststellen, daß hinsichtlich der Ich-Du Problematik im „weißen Fächer" eine erhöhte dichterische Einsicht in deren innerstes Wesen besteht. Fortunios Einstellung zum Du ist eine vertieftere als die Andreas und Claudios. Infolge seiner größeren Empfänglichkeit für beseelte weibliche Schönheit erkennt er die eigentliche Bestimmung des Du. Die Erkenntnis: „daß Besessenwerden ein wirklich Ding", beweist, daß mit einer Ansicht, die das Du lediglich als Stimulans wertete, endgültig gebrochen ist. Die Fähigkeit, durch ein Du beeindruckt werden zu können, setzt eben größere Reife voraus. Wenn jedoch Fortunio seine Werbung um Miranda normativ begründet, so geschieht dies der Nachdrücklichkeit halber; aber aus dem Ernst, mit dem er wirbt, spricht grundsätzlich die Anerkennung der Notwendigkeit einer Ich-Du Gemeinschaft, als einer Pflichtleistung gegen das Leben hin.

Diese Synthese von Schönheitssinn und Normbejahung, die für Hofmannsthal so wesentlich ist, beginnt in der Tat mit den Anfängen ihrer Versinnbildlichung schon im „weißen Fächer", wenn man auch als des Werkes anderes Fazit, nämlich neben der Wandelbarkeit des Ich die symbolische Vollendung des im „Tor und Tod" von Claudio ausgesprochenen Wunsches, des: „Gebunden werden — ja! — und kräftig binden" (g.W. Bd. I S. 145), erblicken muß.

So ist im „weißen Fächer" die Preisgabe der stilisierten Treue als notwendige Folge einer vertieften Einsicht in den Aufgabenbereich des Daseins in Einklang gebracht mit einer Einstellung zum Du, die im Verzicht auf die nur egozentrische Haltung gipfelt.

Die Grundvoraussetzungen für das Verhältnis zum Dasein sind gegeben, deren oberste die Klarlegung des wahren Wesens einer Ich-Du Gemeinschaft in seiner Beziehnng zum Leben überhaupt bedeutet, und damit wäre auch die Ueberleitung zu dem nun zu behandelnden Werk gefunden, das betitelt ist:

„Der Kaiser und die Hexe".

Denn in diesem Werk wird vom Dichter mit verantwortlichem Ernst unbedingte Wahrhaftigkeit der Gefühlshaltung gegen das Du betont als unumgängliche Voraussetzung für die echte Ich-Du Gemeinschaft. Gleichzeitig aber wird diese Ich-Du Gemeinschaft mit ihrem Willen zum Kind als die einzig mögliche Liebesgemeinschaft vor der Gesetzhaftigkeit des Daseins gerechtfertigt.

Reinerhaltung der Ehe und unbedingte Werk- und Pflichttreue bilden nach dichterischer Ansicht den obersten Grundsatz für den Mann. Diesen Daseinswerten läßt Hofmannsthal die Hauptgestalt des Werkes, den byzantinischen Kaiser, entgegengreifen. In schweren Erschütterungen und bitteren Erfahrungen muß dieser geläutert werden, bis er reif ist für die gewaltigen Ausmaße seiner kaiserlichen Sendung. Es ist nicht unwesentlich, daß Hofmannsthal gerade das byzantinische Kaisertum symbolisch verwertet. Bedeutet doch die in ihm wurzelnde besondere Herausstellung des zum Herrschen berufenen und geborenen Menschen

für diesen erhöhte Verantwortlichkeit und Pflichtleistung. Darum muß der Kaiser alle Zwischengewalten, die ihn seinem Herrscheramt entfremden, bekämpfen und ausschalten. Im Kampf mit der Hexe ringt der Kaiser um die Niederwerfung der gefährlichen Macht des Eros, der den zur Herrschaft bestimmten Menschen seinen Pflichten entzieht. Nach Hofmannsthals eigenen Worten (21) „versinnbildlicht die Hexe einen zweideutigen und schrecklichen Zwischenzustand". Der Kaiser verfügt nicht mehr über sich selbst, sein Ich ist einer fremden Macht preisgegeben, und er dadurch seiner eigentlichen Bestimmnng entfremdet. In siebentägiger Askese hofft er den Eros zu überwinden und wieder Herr seiner selbst zu werden; aber die fremde Macht scheint stärker zu sein als er; denn trotz des rastlosen Jagens auf Wild wird sein Blut nicht still. Er bedarf der Nähe eines Menschen, um überhaupt Ruhe vor den gefährlichen Verlockungen des Eros zu finden. Das Gespräch des Kaisers mit seinem Kämmerer Tarquinius, der ihm in seiner seelischen Not beizustehen versucht, zeugt von dem Ernst, mit dem Hofmannsthal jetzt das Ich-Du Problem betrachtet; denn des Kaisers Rat an Tarquinius:

„Und wenn du ein Wesen lieb hast,
Sag nie mehr, bei deiner Seele!
Als du spürst. Bei deiner Seele!
Tu nicht eines Halms Gewicht
Mit verstelltem Mund hinzu:
Dies ist solch ein Punkt, wo Rost
Ansetzt und dann weiterfrißt." (g. W. Bd. I S. 195)

beweist, wie sehr es dem Dichter auf die echte Ergreifung und Ergriffenheit in der Liebesbeziehung von Ich und Du ankommt, weil die Lüge der halbempfundenen Gefühle mit der Zeit die Harmonie zerstört und die Liebe in Sinnlichkeit ausarten läßt. Sinnlichkeit allein jedoch bedeutet Unverbindlichkeit, da sie sich auf jeden Gegenstand, der zum Genusse reizt, beziehen kann. Aber die im Grunde unverbindliche Liebesbeziehung zwischen Kaiser und Hexe, unverbindlich deshalb, weil sie nur Genuß bleibt und nicht dem Leben zugute kommt, droht geradezu eine Gefahr für das Reich zu werden, dessen sich anarchistische Zustände bemächtigen, weil es seiner Führung beraubt ist. Der Kaiser hat sich in tiefe Schuld verstrickt, weil er seinen sinnlichen Trieben nachgab; denn er, der seinem Werk gehört, hat sich von ihm abgewandt und nur dem Genuß gelebt. Beim bloßen Genuß aber kommt es zu keiner Tat, denn eine Tat ausführen heißt, sich selbst treu sein, mit Vorsatz handeln und nach bestimmten Grundsätzen leben.

Der Mörder Lydus lehrt ihn, was es heißt, sich selbst treu zu sein. Auf das Recht vertrauend, muß er es erleben, daß das Recht in Unrecht verwandelt wird, und darum verschafft er sich Genugtuung. Er gibt also dem Kaiser das Vorbild der Unbeirrbarkeit in seiner Lebensführung (vgl. g. W. Bd. I S. 198—201).

Des Kaisers Wille, auch so sich selbst zu gehören, muß aber erst die Probe bestehen; denn die Tat, die der bloße Affekt erzeugt, ist nicht gleichbedeutend mit wirklicher Ueberwindung des Eros. Mit der Tötung der Hexe und der Fortschaffung ihrer Leiche ist es nicht getan, dies kann das Resultat eines Augenblicks sein, und ein spontaner Entschluß bedeutet noch keineswegs, von der Macht des Eros befreit zu sein; denn dazu gehört, das Sinnliche schauen zu können, ohne ihm zu verfallen. Erst die Disziplinierung seiner sinnlichen Triebe, das

Gefühl der Willensstärke bewirkt die endgültige Erlösung; denn sie ermöglicht die echte Persönlichkeitsbildung, nämlich den in sich ruhenden, über sich selbst verfügenden Menschen (vgl. g. W. Bd. I S. 208).

Um nun zu einem wirklichen Tatmenschen zu werden, muß der Kaiser erst die tiefen Zusammenhänge des Daseins erfahren, er muß sich schuldig wissen. Denn erst das Gefühl der Schuld ordnet ihn ein in die menschliche Schicksalsgemeinschaft, aus der ihm die Kräfte zu seiner Errettung zuströmen. Das Geschick des blinden Kaisers, das er verursacht hat, lehrt ihn, wie er von Anbeginn seiner Existenz in Schuld verstrickt ist (vgl. g. W. Bd. I S. 214—215). Schuld wird hier von Hofmannsthal metaphysisch gesehen, um die Verknüpfung aller Dinge zu betonen. Der Dichter muß den Kaiser zu seiner Läuterung diese Schuld von Urbeginn an an sich erfahren lassen, damit er aus seinem unverbindlichen Dasein, bei dem er sich der Grundelemente des Seins nicht bewußt war, zu einem verbindlichen hinüberfindet, das auf der Erkenntnis dieser Grundelemente beruht.

Mit der gewonnenen Erkenntnis aber wächst der Kaiser in die allgemeine Ordnung der Dinge hinein, er findet zurück zu seinem Weib und zu seinen Kindern.

Infolge göttlicher Vermittlung greifen die Dinge der Beziehung in sein beziehungsloses Leben hinein und ordnen ihn wieder ein in die wirkliche Existenz. Durch höhere Gewalt wird der Kaiser also gerettet und kann nun den Verlockungen der Hexe widerstehen und den Eros endgültig überwinden.

Hofmannsthal benutzt hier das Mittel der Täuschung, um zu erhärten, wie sehr bereits der Kaiser die wirkliche Existenz anerkannt hat; denn die Worte, die er an die in Gestalt seiner Gemahlin erscheinende Hexe richtet, zeigen ihn als den, der sich wieder verbindlich weiß, der die wahre Ich-Du Gemeinschaft anzuerkennen bereit ist (vgl. g. W. Bd. I S. 218). Franz Koch (22) bemerkt hierzu sehr richtig: „In „Der Kaiser und die Hexe" dreht sich alles um die Rückkehr des Kaisers zu seiner Gattin und zu seinen Kindern."

Wurde im „weißen Fächer" die Pflicht gegen das Leben fast dogmatisch als Wille zur Ehe, zum Kind, betont, so wird die Ehe hier fast noch stärker als die einzig wertvolle Existenzform anerkannt, die unter allen Umständen rein erhalten bleiben muß.

Wie B. v. Wiese (23) bemerkt, „trennt Hofmannsthal Eros und Liebe." Der Eros allein hat für ihn keine Existenzberechtigung, er ist beziehungslos und zerstört als „dämonisch verwirrende Macht" (24) die Grundlagen der echten Existenz. Die wahre Liebe aber bekennt sich zum Leben und wirkt sich innerhalb der Ich-Du Gemeinschaft im Willen zum Kinde aus,

Herrscheramt und Ehe sind bindend für den Kaiser. Als er einer Zwischengewalt nachgab, wurde er seinen Pflichten als Vater und Kaiser entfremdet. Durch das Zurückfinden zu seiner Familie ist der Grundstein gelegt, auch seines Herrscheramtes sich würdig zu erweisen.

Im Unterschied zu Fortunio und Miranda im „weißen Fächer" ist eben der Kaiser bereits in eine bestimmte werthaltige Ordnung einbezogen gewesen, und war darum dem Leben verpflichtet. Seine Ich-Entfremdung führte zur Vernachlässigung seiner Pflichten, darum muß er sein Ich zurückerobern, um als werthaltige Persönlichkeit wirken zu können, während umgekehrt Fortunio und Miranda erst durch die Preis-

gabe einer stilisierten Ich-Behauptung die Möglichkeit, organisch leben zu können, bieten. Dem Dichter kommt es eben darauf an, zu beweisen, wie ein ungefähr gleicher seelischer Zustand unter verschiedenen Voraussetzungen sowohl positiv als auch negativ bewertet werden kann. Grundsätzlich gilt der Wille zum Dasein, und dann erst schreitet er vor zum substantiellen Leben. So gelingt ihm die allmähliche Vertiefung der Problematik im Nacheinander seiner Werke.

Wie sehr gerade Hofmannsthal vom Ich-Du Problem ausgeht, um den Sinn des Lebens zu begreifen und seine Gesetzhaftigkeit herauszustellen, geht also aus „Der Kaiser und die Hexe" deutlich hervor.

Diese scharfe Trennung von Eros und Liebe zeugt von einem Bemühen, bestimmte Dinge gegeneinander abzugrenzen, um die echten Lebenswerte von den unechten zu unterscheiden. In den Mittelpunkt stellt Hofmannsthal, ähnlich wie im „Tor und Tod", das Wissen um die wahre Existenz und die Erkenntnis der Schuld, die ja auch dem Kaiser, ähnlich wie Claudio durch den Tod, ebenso durch Vermittlung höherer Gewalten zuteil wird. Aus der Bejahung der verpflichtenden Mächte heraus erwachsen dem Kaiser die Kräfte, den Eros zu überwinden.

Der Dichter denkt also durchaus optimistisch. Wichtiger ist jedoch die Tatsache, daß er an bestimmten Prinzipien festhält und etwa den Eros allein, den bloßen sinnlichen Genuß, ablehnt. Walther Brechts (25) Urteil muß hier angeführt werden: „Der junge Kaiser widersteht der Verlockung durch die Hexe, die nichts anderes als den „zweideutigen und schrecklichen Zwischenzustand" ausdrückt, indem er sich nicht entschließen kann, die wahren Mächte des Lebens, die handelnden, leidenden, aber auch Leid zufügenden entschieden anzuerkennen, und sich lieber vorschnellem Anschluß an die Gemeinschaft in verantwortungslosem Genuß der Welt, hier erotisch gefaßt, ergibt: Tyche, wie dieser Dämon später auch genannt wird".

Nach Brechts Ansicht schaltet also Hofmannsthal alle Gewalten, die nicht unmittelbar dem Leben dienen, als beziehungslose aus, grenzt die Tat gegen den bloßen Genuß ab und sieht nur in der Ehe eine Synthese von Genuß und Tat. Das nur erotische Ich-Du Verhältnis wird mit Recht als „vorschneller Anschluß an die Gemeinschaft" von Brecht betont und damit abgelehnt. W. Brecht fußt hier auf Hofmannsthals: „Ad me ipsum", und will den Schritt aus der Präexistenz ins Leben durch die Tat getan wissen.

Wesentlich ist, daß es Hofmannsthal ganz ernst ist mit der Persönlichkeitsbildung, denn er entscheidet sich in „Kaiser und Hexe" eindeutig für „das Werk und das Kind" (26).

Wenn man so einen Zusammhang zwischen den bisher behandelten vier Werken erkennen will, so kann dies am besten von der Seite der Ich-Du Thematik her geschehen, da, von hieraus gesehen, eine bestimmte Kontinuität hinsichtlich der Problemstellung besteht. Andrea, der Immoralist, der glaubt, zur Erkenntnis durch den bloßen Genuß zu gelangen und dabei bestimmte Lebensmöglichkeiten vorwegnimmt, erlebt die innere Unmöglichkeit dieses Lebensstiles, als er selbst einmal das Opfer einer solch unverbindlichen Lebensführung wird. Sein mehr literarischer Vitalismus endigt da in Wehleidigkeit. Claudio geht schon einen Schritt weiter in seinem Gefühl der Schuld und hat den Willen zur Treue, da der Tod sie ihm als die Grundlage der wahren Existenz lehrt. Fortunio, von seiner stilisierten Treue bekehrt, bekennt sich zu den Wesen-

heiten des Lebens, das ihn in Zukunft mit der Schicksalsgefährtin vereint sieht. Das impressionistische Lebensgefühl wird in diesem Werk positiv bewertet, da es die Möglichkeit zu echter Lebensbejahung in sich birgt durch den Entschluß zur Ich-Du Gemeinschaft.

Fortunios Isolierungsbedürfnis als ernstgemeinter Schritt zur Persönlichkeitsbildung wird vom Dichter selbst ironisiert, da es ihm darauf ankommt, daß man in erster Linie dem Leben dient. Die Antwort, wie man dem Leben zu dienen hat, gibt er dann in „Kaiser und Hexe", nämlich „durch Werk und Kind". Diese Linienführung, die mehr und mehr das nur erotische Element als bloßes Genußmoment, und darum nicht werthaltig, ausschaltet, beweist die stufenweise sich entwickelnde Denkweise des Dichters, die immer mehr an Weite und innerer Sicht gewinnt und die Problemstellung vertieft, bis sie sich sozusagen dogmatisch auswirkt.

Daß im Hofmannsthalschen Jugendwerk ein gut Teil dichterischer Entwicklung künstlerisch gestaltet worden ist und der Dichter gerade von der Ich-Du Problematik aus den Sinn des Lebens zu erfahren sucht, wurde bereits an anderer Stelle betont.

Der junge Hofmannsthal bemüht sich sehr, einen Ausgleich zu finden zwischen verpflichtender Norm und künstlerischer Sendung.

Ein Du-Erlebnis ästhetisch auszuwerten, ohne dem Aesthetizismus zu verfallen, bedeutet ihm als Mensch wie als Künstler zugleich ein Problem. Aesthetentum heißt für ihn, sich der Schönheit verpflichtet fühlen, ohne Einbuße zu erleiden an der sittlich-seelischen Substanz. Dies bezeugt die Gegenüberstellung von Oskar Wilde und Walter Pater in der Sebastian Melmoth-Studie, in welcher der für des Dichters Haltung bezeichnende Satz steht: „Ein Aesthet ist naturgemäß durch und durch voll Zucht" (g.W. Bd. III S. 129).

Noch im „Tor und Tod" drohte der Dichter dem Aesthetizismus, der nur virtuosen Ausnutzung eines Du-Erlebnisses bis zur Zersetzung, zu verfallen. Im „weißen Fächer" dagegen wird ein ästhetisches Du-Erlebnis schon substantiell bewertet, als Grundlage nämlich zur Verpflichtung gegen das Leben.

Von der ästhetischen Seite dringt Hofmannsthal gewissermaßen zur Erkenntnis des Daseins vor. Das Du-Erlebnis befähigt Fortunio, die Lebenswunder zu erkennen und erkenntlich zu machen, die die echte Du-Gemeinschaft ermöglichen.

Aesthetisches Erleben und organisches Dasein zu vereinen, dazu dient sicherlich auch die Raoul Richter-Studie (g.W. Bd. III, S. 159—68), in der das eherne Gesetz der Vaterschaft einem zu überspannten Erlebnishunger entgegengehalten und auf die Grenze hingewiesen wird, die das Ich sich setzen muß, will es sich nicht im Rausch von unfruchtbaren Impressionen verlieren.

Des Dichters Streben zielt darauf hin, einen wirksamen Ausgleich zwischen Ethik und Aesthetik zu finden, und wir können die bisher behandelten vier Werke als einen Versuch dazu betrachten. Daraus erklärt sich denn auch ihr manchmal etwas „lehrhafter Ton" (27). Es spricht eben aus ihnen noch zu sehr das Ich des Dichters, der in dialektischer Art zunächst Erkenntnis über sich selbst gewinnen will, um den Dingen des „Außen" beizukommen. Die Anforderungen an den Dramatiker sind jedoch anderer Art, als die an den Lyriker. Der Drang des Dichters zur Bühne mußte also notwendig eine innere Umstellung zur

Folge haben, wie dies denn auch in etwa das letzte Werk des Jahres 1897, „Die Frau im Fenster", bezeugt, das eine wichtige Ueberleitung zur dramatischen Epoche Hofmannsthals des Jahres 1899 bildet. Es muß hierbei auf A. F. v. Berger (28) hingewiesen werden, der im dramatischen Jugendwerk Hofmannsthal zwei Arten unterscheidet. In der ersten ist das: „Erwachen des Selbstbewußtseins seines Seelenzustandes in lyrisch-dramatischer Form gestaltet", in der anderen gilt es, „diesen Zustand zu überwinden und die reale Bühne zu gewinnen". Letzteres aber ist schon gelungen im letzten Werk des Jahres 1897:

„Die Frau im Fenster".

Diese Dichtung strahlt schon bei aller lyrischen Schönheit eine stark dramatische Wirkung aus und verrät des Dichters Verbundenheit mit dem Theater als selbstverständlichstes Element seines Oesterreichertums.

Echte dichterische Schau, als Frucht einer glücklichen Eingebung, gibt dem Werk sein Gepräge und stempelt es wohl zur vollendetsten Schöpfung des jungen Hofmannsthal. Folgende Verse des Dichters, die als Bekenntnis für die einzigartige Entstehung gelten, mögen hier angeführt sein:

„Doch hab' ich einen Grund nicht zu vergessen,
Daß ich dies kleine Ding in einem Fenster
In zweiundsiebzig Stunden Vers auf Vers
Zu Ende trieb mit heißgewordnem Griffel". (R. N. Bd. I S. 21)

Walther Brechts (29) feinsinnige Aeußerung über Hofmannsthals Dichtertum: „Es kann kein Zweifel daran sein, daß Hofmannsthal im höchsten Grade die „imaginative Erkenntnis" besaß, Bild als Sinn, Sinn als Bild ihm gleichzeitig aufgingen, kein Nacheinander: Die echte dichterische Vision!", läßt sich voll und ganz auf dieses Werk anwenden.

In einzigartiger Weise ist es dem Dichter gelungen, die Monologszene der Dianora bis zur wahrhaft erschöpfenden Charakteristik seiner Hauptgestalt auszuweiten und zu vertiefen.

Das Ich-Du Problem wird hier nur von der Seite des Du-Erlebnisses her gesehen, dessen mitreißende Gewalt sowohl, wie auch die dadurch bedingte seelische Wandlung an einer Gestalt versinnbildlicht werden. Eine vollgültige Ausdrucksform für echte Liebesergriffenheit ist vom Dichter gefunden und mit Dianora ein tragischer Charakter gezeichnet, der die Idee der Liebe über den Tod hinaus rettet. Nicht Dianoras Ehe verkörpert ihr Du-Erlebnis, denn sie bedeutete gegenseitige Abgeschlossenheit von Ich und Du. Erst ein anderes Du weckt in ihr die echt weibliche Natur, und es ist ihr tragisches Verhängnis, daß ihr Du-Erlebnis nicht in einer wahrhaften Ich-Du Gemeinschaft Erfüllung finden kann.

So lebt sie zweierlei Leben und zerbricht an diesem Widerspruch.

Es ist jedoch unangebracht, die Grundstimmung dieses Werkes als fatalistische zu bezeichnen, denn die Situation Dianoras ist zwar eine tragische, aber keine sinnlose, davor bewahrt sie ihr sinnvolles Du-Erlebnis; denn dieses reißt sie aus ihrer Isolierung heraus und schwingt aus zum Kosmos.

Dianora lebt in einem wunderbar erhöhten Zustand und erfährt din Einheit von Ich und All.

Ihre bisherige Herzenshärte überwindend, reift sie zur Liebe und zum Mitgefühl mit jeglicher Art von Kreatur heran.

„Ah! Eine Spinne! Nein, ich schleudere dich
Nicht weg, ich leg die Hand nun wieder still
Hier aufs Geländer, und du findest weiter
Den Weg, den du eifrig laufen willst.
Wie sehr bin ich verwandelt, wie verzaubert!
Sonst hätt ich nicht die Frucht berührt im Korb,
Wär nur am Rand des Korbes dies gelaufen;
Nun nimmst du deinen Weg auf meiner Hand,
Und mich in meiner Trunkenheit erfreuts." (g.W. Bd. I S. 226-27)

Geläutert zur Demut und fraulichen Hingabe bis zur völligen Ergebenheit, erfährt sie das Glück des sich Geborgen-wissens im Du.

„Wie süß, zu knien auf der letzten Stufe
Und sein Geschick in dieser Hand zu wissen!
In diesen königlichen guten Händen!" (S. 238)

Mit feinem psychologischem Verständnis zeichnet der Dichter uns diesen Charakter, der sein Geschick zu Ende leben muß.

Dianoras unwiderstehliche Sehnsucht nach dem Geliebten läßt sie in ihrer Vorbereitung für seine Erwartung und baldige Ankunft die Gefahren übersehen, die ihrer lauern, um sie zu verderben. Sie wird einfach getrieben und handelt völlig unbewußt, ihr ganzes Sinnen und Trachten nur auf das Nahen des Geliebten gerichtet. Um so jäher ist dann ihr Erschrecken über den plötzlichen Eintritt Braccios in ihr Zimmer, der all ihr Hoffen so grausam zerstört.

Aber in ihrer Todesstunde reift sie zu wirklicher fraulichen Größe heran. Nicht nur, daß sie den Stolz vergangener Tage bereut, sie rechtfertigt auch ihr Du-Erlebnis als ein dem fraulichen Gemüt gemäßes, das das tiefste Wesen der Liebe zu erleben trachtet und einmal echte Du-Beglückung erfahren darf.

„Einmal darf sie so sein: Wenn sie vorher
Des Schleiers nie bedurfte, ganz gedeckt
Vom eignen Stolz, sowie von einem Schild,
Darf sie den Schleier einmal auch wegreißen
Und Wangen haben, brennend wie die Sonne." (g.W. Bd. I S. 246)

Ihr Delirium ist dann naturgemäß die Folge übergroßer seelischer Anspannung. Dem brutalen Willen ihres Mannes fühlt sie sich rettungslos preisgegeben, und doch findet sie die Kraft, seinen Fluchtverdacht noch zu widerlegen und sich zu ihrem Tun, dem kein Falsch beigemengt war, zu bekennen, um sich als Müssende, nicht aber als Berechnende zu erweisen.

Die Tat Braccios aber, und das ist das Wesentliche des Werkes, bedeutet für Dianora die Ueberwindung des Todes.

Ihre äußere Existenz vermag er zwar zu vernichten, aber ihre innere ist gerettet. Ihre Seele ist durch das Du-Erlebnis zu reinem Frauentum geläutert worden, das sich in Demut und Hingabe verzehrt.

So kommt es dem Dichter in diesem Werke darauf an, die Grundlagen der echten Existenzmöglichkeit herauszustellen, die die Frau für die Ich-Du Gemeinschaft ersehnt, zu deren Voraussetzung es des wirklichen Du-Erlebnisses bedarf.

Mit Absicht ist: „Die Frau im Fenster“ als letztes der kleinen Dramen betrachtet worden. Als eine Ueberwindung seiner bisherigen Stegreifspiele mit ihrer oft lehrhaft anmutenden Tendenz war das Werk sicherlich vom Dichter gedacht; denn mit ihm beginnt der Schritt zum Schicksalsdrama.

Nicht mehr so sehr der Dichter ist es, der sich selbst zum Gegenstand seiner Dichtung macht, diese Form des Subjektivismus scheint überwunden zu sein in diesem Drama, dessen Mittelpunkt ein wirklicher Charakter ist, der an der Welt leidet und an ihr zu Grunde geht.

Mochten die bisherigen Werke dem Dichter dazu dienen, sich als Individuum zu rechtfertigen und zu bejahen und sich in Beziehung zur Welt zu setzen, so kommt es ihm jetzt darauf an, die Welt einzufangen in seinem Werk und dem Schicksal seine geheimnisvollen Wege abzulauschen.

War das Lebensgefühl der vergangenen Periode im Grunde ein optimistisches, so könnte man das der Periode 1899 ein skeptisches nennen, das fast an Fatalismus grenzt.

Dennoch erhellen immer wieder Blickpunkte für neue Daseinsformen die weltschmerzliche Stimmung, die oft auf den Werken lastet, und es zerinnt die Welt dem Dichter durchaus nicht in ein Nichts. Den Vorwurf der Lebensentfremdung widerlegt der Dichter durch die Anerkennung realer Lebensmächte. Weit eher kann man ihm vorwerfen, daß er der Tatsache „Leben“ oft zu sehr Rechnung trägt, so daß er namentlich bei der Betrachtung der Ich-Du Problematik aus einer skeptischen Einstellung heraus zum Kompromiß neigt, um bestimmte Fakten zu rechtfertigen, und dadurch das Wesen des Tragischen verwischt, das auf der unbedingten Entscheidung beruht. So liegt denn auch von den beiden Werken des Jahres 1899: „Die Hochzeit der Sobeide“ und „Der Abenteurer und die Sängerin“ ersteres weit mehr auf der Ebene des Dramatischen, weil in ihm eine gewisse Konsequenz besteht, da ein Mensch sich freiwillig auslöscht, der sich hätte erhalten können, Darum soll auch mit diesem Werk als dem stärkeren Drama der neue Abschnitt eingeleitet werden.

III.

„Die Hochzeit der Sobeide.“

Eine ältere Literaturforschung hat sich bei der Deutung dieses Werkes zu sehr von ästhetischen Blickpunkten leiten lassen, hat Kritik an seinem dramatischen Aufbau, an der Versbehandlung usw., auch wohl mit Recht, geübt (u. a. A. Kerr) (30). Man sah in Hofmannsthal zu sehr den Dichter des Atmosphärischen und übersah seinen Versuch, eine Daseinsform zu finden, in der die ästhetische und ethische Komponente sich ausgleichen.

Hofmannsthal galt den S. Lublinski (31), M. Lorenz (32) usw., zu sehr als Aesthet, mit jenem Beigeschmack der Virtuosität behaftet, der oft Mangel an Verpflichtung gegen wichtigere Lebensforderungen bedeutete. Man nannte sein Dichtertum vielfach eine „Treibhauskunst“, und nur wenige, wie etwa K. Breysig (33), wurden dem Dichter wirklich gerecht.

Wenn auch nicht zu leugnen ist, daß Hofmannsthal sein ästhetisches Vermögen oft zu Stimmungseffekten benutzt, die eher schwül als befreiend wirken (mit Recht darf als Beweis auch der II. Akt der „Sobeide" herangezogen werden), so darf man nicht diese Dinge als des Dichters Eigentlichstes werten, hier steht er zweifellos unter dem Einfluß einer bestimmten Richtung des L'art pour l'art, der als Dramatik der Neuromantik gewisse Beigaben exaltierter Erotik anhaften.

Die Reaktion auf den Naturalismus, dessen derbe, aber immerhin gesündere Sinnlichkeit den Dichtern neuromantischen Gepräges banal erschien, verleitete auch Hofmannsthal dazu, dem Außergewöhnlichen nachzuspüren. Man könnte darum seine Vorliebe für den Orient, für das Venedig des 16. und 18. Jahrhunderts usw. als Schwäche auslegen, als Flucht in eine schöne, vergangene Zeit oder in einen fremden, interessanteren Raum, weil er sich dem Zeitansturm mit seinen brennenden Fragen und Problemen nicht gewachsen fühlte und auch auf ihn diese Bemerkung Sörgels (34) anwenden: „Der Naturalismus ging in die Nähe, jetzt reizt das Exotische."

Dennoch sollte man das Orientalische in diesem Drama mehr als Gewand ansehen, dessen Färbung ebenso gut auch hätte eine andere sein können, und die sicher nur des theatralischen Effektes halber gewählt wurde. Denn seine Menschen sind zumeist Europäer des ausgehenden 19. Jahrhunderts und mit der Skepsis jenes Wienertums behaftet, das den Widerspruch von Seelenadel und Weltverdorbenheit so sehr empfindet, daß es fast zu einer verzichtenden Geste gegen das Leben hin sich gezwungen sieht.

Aber nicht der Dichter ist dekadent, vielmehr ist er in eine Zeit hineingestellt die, wie namentlich im Wiener Raum, Verfallserscheinungen in sich birgt und von Untergangsstimmungen überlagert ist, und es gilt nun für ihn, in ihr sich zurecht zu finden und Daseinsmöglichkeiten zu entdecken.

Wieder ist es die Ich-Du Thematik, von der der Dichter ausgeht, aber sie hebt sich in etwa schon von einem sozialen Hintergrund ab.

Man spürt das Verständnis für die Umwelt, in die ein Mensch hineingestellt ist, oder zum mindesten für irgendwelche Umstände, die auf ihm lasten und, wie im Falle Sobeide, sein Tun bedingen. Oder bewirkt nicht die Armut ihrer Eltern in hohem Maße ihren Entschluß zur Ehe mit dem reichen Kaufmann, weil sie von ihm eine Besserung der elterlichen Verhältnisse erhofft?

Hofmannsthals Menschen sind, wenn auch zunächst nicht erbbiologisch, so doch durch Umstände, die stärker sind als sie selbst, bedingt. Erst in den Griechenstücken wird das „Blut" entdeckt, wenn auch in sehr veräußerlichter Form, weil der Dichter zusehr von Zeitströmungen abhängig ist. (Einwirkung der Freudschen Psychoanalyse u. a. des Oedipuskomplexes usw.)

In der „Hochzeit der Sobeide" steht jedenfalls Hofmannsthal dem Leben sehr nahe, und die Zeit, in die er hineingestellt ist, verrät manchmal in seinen Werken ihr Doppelantlitz, das der Grimasse sowohl, wie auch das der beseelten Schönheit.

Daß innerhalb einer müden, von Verfallserscheinungen durchzitterten Zeit doch noch stärkere Impulse leben, die die Dekadence-Stimmung verklären, ist durchaus ein Grundgefühl des Dichters.

Er verzichtet zwar in seiner Darstellung keineswegs auf Merkmale, die ihm wichtige Begleiterscheinungen des Lebens bedeuten, ganz gleich, ob es sich um direkte Gemeinheiten der Gesinnung, oder um mehr schauspielerische Gesten handelt, hinter denen sich die ganze seelische Zerissenheit und tiefe Abgründigkeit der Menschennatur verbirgt. Seine Menschen leben vielfach ein Doppeldasein, und man muß schon ein wenig mit Hofmannsthalscher Kunstanschauung vertraut sein, um zu erkennen, daß oft in der Kunst Wünsche und Sehnsüchte, für die das Leben keine Erfüllung hatte, versinnbildlicht wurden.

Sobeidens Tanz, wie Vittorias Gesang, sind Ausdruck einer inneren Unerfülltheit und enthüllen die Diskrepanz von Kunst und Leben, wenn auch innerhalb ihrer Pathetik, da ja die Voraussetzungen für beide ganz andere sind, wesentliche Unterschiede bestehen, die die eine, Vittoria nämlich, zur Künstlerin stempeln, während für Sobeide der Tanz nur Maske und Geste bedeutet, hinter der sie ihren Weltschmerz verbirgt.

Täuschung ist ein in Hofmannsthalschen Dramen häufig waltendes Merkmal. Auch der Kaufmann in der „Hochzeit der Sobeide" ahnt hinter dem Tanz wundervolle Möglichkeiten und entdeckt plötzlich die grellen Dissonanzen im Gebaren seiner Frau, die ihm seinen ganzen Liebestraum zerstören und ein schönes Zukunftsbild in eine jähe Erkenntnis verwandeln. Den Gegensatz von Schein und Sein zu erfahren, bedeutet für den Kaufmann die erste große Erschütterung innerhalb seiner bisherigen, vom Gesetz der Harmonie bestimmten Weltschau.

Sobeidens Liebesbekenntnis zu Ganem, ihre Erklärung, daß sie nur dem Druck ihrer beim Kaufmann tief verschuldeten Eltern nachgegeben habe und nur mit Rücksicht auf sie diese Heirat eingegangen sei, zerstören die Welt seiner Illusionen.

Sobeide war also nur gezwungen durch äußere Umstände, die sie nach und nach zermürbt hatten, diesen Schritt gegangen, von dem sie sich, als eine am Leben irre gewordene, irgendwelche Ruhe für das spätere Leben erhoffte, für die ja der Wohlstand des reichen Kaufmanns Gewähr bot.

Auf ungebrochene Liebesleidenschaft muß der Kaufmann also von vorneherein verzichten und kann sich nur mit der alles vielleicht ausgleichenden Zukunft vertrösten.

Es wäre möglich, daß eine solche Einsicht seinen Entschluß, Sobeide freizugeben, begründete, doch dann würde der Kaufmann Züge schönster Menschlichkeit verlustig gehen und in seiner Liebe zu Sobeide nicht frei von Selbstsucht erscheinen. Daß er jedoch nicht selbstsüchtig ist, beweist schon allein die Streichung der elterlichen Schulden. Seinen Entschluß müssen also schon zwingendere Gründe bedingen.

So verankert der Dichter seine Gestalt in tieferen seelischen Bezirken und läßt die Entscheidung aus dem harmonischen Weltgefühl des Kaufmanns hervorgehen, der vom kosmischen Geschehen ausgehend, seine Entschlüsse von da aus auch für menschliche Angelegenheiten trifft.

Der Kaufmann anerkennt die Unbedingtheit Sobeidens und will auch seinem Weltgefühl treu bleiben.

„Was ist denn Reif sein, wenn nicht: ein Gesetz
Für sich und für die Sterne anerkennen!" (g.W. Bd. 6 S. 30).

Obwohl ihm also der Verzicht sehr schwer fällt, leistet er ihn dennoch aus Anerkennung vor der Unbedingtheit der Liebesleidenschaft Sobeidens zu Ganem und gibt ihr den Weg zu ihm frei.

Zwar erscheint ihm ihre so dahin stürmende Jugend nicht frei von Sinnlichkeit; er erklärt sie jedoch aus der der Jugend innewohnenden Unmittelbarkeit, die nur im Wirken der Natur ihr Gleichnis finde (vgl. g. W. Bd. 6 S. 29).

Man würde die Beweggründe, aus denen heraus der Kaufmann handelt, als durchaus richtige anerkennen, stünde ihnen nicht sein Wissen um das versteckte Spiel Ganems entgegen.

Sobeide, weltunerfahren, ahnt ja nicht den Betrug ihres Geliebten und hält eine raffinierte Geste für Schonung und Güte (vgl. g.W. Bd. 6 S. 21). Fast vom Leben zerbrochen, vermag sie ihre innere Zerrissenheit nicht zu sprengen und zur Entscheidung zu drängen und erlebt so den Verrat ihrer Liebe.

Dies alles ahnt der Kaufmann, wagt aber nicht den Kampf um Sobeide, der notwendig restlose Zerstörung aller ihrer Illusionen um Ganem zur Folge gehabt hätte.

Ist es nun die Anerkennung dieser übergroßen Liebesleidenschaft Sobeidens oder eine gewisse Scheu vor dem Definitiven, die seinen Entschluß bedingen? Wahrscheinlich muß man die Gestalt des Kaufmanns mehr aus seiner, alles in kosmischen Bezug zueinander sehenden Natur deuten, „der sich seiner Einsicht in ein Weltgesetz unterwirft und sich gegen das einmal Erkannte nicht auflehnen will" (35). Die beiden Gestalten, Sobeide und den Kaufmann nämlich, deutet Hofmannsthal darum ganz aus ihrer inneren Bestimmung heraus, der beide treu bleiben; Sobeide nämlich durch ihr Wagnis, noch in der Nacht zu Ganem zu eilen, ohne Gewißheit zu haben, ob er ihrer wartet, lediglich durch ihr grenzenloses Hoffen bestimmt, der Kaufmann, obwohl die Täuschung ahnend, durch die Anerkennung einer höheren Schicksalsbestimmung; denn er handelt ja keineswegs wider besseres Wissen, sondern läßt sich mehr von einem, wenn auch unbestimmten Schicksalsglauben leiten.

Umso krasser hebt sich von diesen beiden reinen Menschen die Gestalt Ganems ab. Hofmannsthal zeigt uns hier die Macht des Eros über einen Menschen bis zur Fratzenhaftigkeit.

Er betrachtet den Eros als Ausgangspunkt für Gemeinheit und Lüge, in die der ihm verfallende Mensch verstrickt wird.

Im Gegensatz zu Sobeide, die mit ihrem Wagnis ja nur ihr Schicksal erfüllt, lebt Ganem nur dem Zufall. Um einen Sinnengenuß zu erhalten, scheut er selbst nicht vor dem Verbrechen zurück (vgl. g.W. Bd. 6 S. 36–38).

Der zweite Akt des Dramas enthüllt das ganze bisherige Gebaren Ganems als bloße Larve, und Sobeide erkennt mit Schaudern, wie tief sie in sein Lügengewebe eingesponnen war.

Machtlos gegen die Gemeinheiten, die ihr zugefügt worden sind, findet sie nicht die Kraft, sich dagegen zu wehren, sondern verfällt einer Art hysterischen Krampfes.

B. v. Wiese (36) erwähnt das „Zerbrechen von Sobeidens Erinnerung" angesichts dieser schauderhaften Erkenntnis, wie es sich in folgenden Versen kundtut: „So war an allem nichts, und hinter allem ist nichts" (g. W. Bd. 6 S. 63). Denn dieses plötzliche, entsetzliche Wissen um Ganems langjährigen Betrug bewirkt zum großen Teil ihre Lebensmüdigkeit.

Jedoch den Selbstmord Sobeidens aus dieser fatalistischen Stimmung heraus zu deuten, hieße ihren Charakter verdunkeln und den Wert ihrer Persönlichkeit abschwächen. Auf einen Kompromiß muß selbst-

verständlich der Dichter verzichten und kann nicht nach Schnitzlerscher Art etwa Sobeide zu ihrem Gatten zurückkehren lassen, von ihrem Liebeswahn zu Ganem endgültig geheilt; denn das wäre der Tod dieses Trauerspiels gewesen. Der Freitod aus Lebensüberdruß ist aber als Stoff des tragischen Dichters nicht würdig, da der tragische Charakter irgendwie in der Schuld verankert sein muß. Als Schuld aber empfindet Sobeide das bewußte Wollen ihres Schicksales, das ein anderes hätte sein können, wenn sie auf das Wagnis verzichtet hätte, die eingegangene Ehe wieder aufzulösen und statt dessen ein unbestimmtes Schicksal zu suchen.

„Nicht dies
Dies mußte sein. — Von früher, heute Nacht:
Ich war mit dir, wies keiner Frau geziemt zu sein:
Ich tat mit meinem ganzen Schicksal so,
Wie ichs beim Tanzen tu mit meinen Schleiern.
Mit eitlen Händen rührt ich an mein Selbst.
Sprich nicht! Versteh mich!“ (g.W. Bd. 6 S. 75).

Das steht zwar in einem gewissen Widerspruch zu dem ja als Schicksalsbestimmung bezeichneten nächtlichen Wagnis; aber in Rücksicht auf den Kaufmann ist konsequent von Sobeide gehandelt worden. Sie fühlt sich vor ihm schuldig und sieht ein weiteres Leben mit ihm als für sie nicht verdient an. Dieser Mut zur Konsequenz, den auch Heinz Mertens (37) erwähnt, versöhnt uns mit manchem Zwiespältigen dieser Gestalt und erhärtet die zu Beginn der Untersuchung aufgestellte Behauptung, daß auch innerhalb einer von Verfallserscheinungen durchzitterten Welt Hofmannsthal noch menschliche Größe sieht, und es ist ihm ja in der Tat gelungen, über alles Unbestimmte hinweg nicht nur den Forderungen des lyrischen, sondern auch des dramatischen Dichters gerecht zu werden.

Allerdings darf man nicht vergessen, daß Hofmannsthal auch dialektisch denkt und nie ganz in seinen Dramen auf Schlußfolgerungen verzichtet. Der Dichter läßt noch Möglichkeiten offen, versucht gewisse Fakten zu retten und läuft dabei Gefahr, Gleichnis und Beispiel nicht scharf genug zu sondern und Halbheiten innerhalb des Lebens durch das Leben selbst zu rechtfertigen.

Man braucht hier nur die Wandlung des Kaufmanns anzuführen, der das Alleinsein so schwer überwinden kann, daß es fast scheint, als habe sich sein kosmisches Weltgefühl in das einer banalen Lebensmeinung umgewandelt, der es nicht mehr ernst ist mit dem Wert der Persönlichkeit, und die zu sehr dem rein Kreatürlichen zustrebt. Man beachte nur seine Worte:

„Besitz ist alles! Welch ein Narr ist das,
Der das Gemeine schmäht, da doch das Leben
Gemacht ist aus Gemeinem durch und durch! (g.W. Bd. 6 S. 68).

Die Duldsamkeit des Gärtners gegen seine entlaufene und wieder zurückgekehrte Frau (vgl. S. 67) wird eben vom Kaufmann als eine viel zu eigensüchtige gedeutet, als ob der Besitz als solcher schon genügte.

Hier neigt Hofmannsthal etwas zum Kompromiß, denn er läßt Vernunftgründe gelten, die zu sehr auf das „Leben“ bezogen sind, und verzichtet bei der Betrachtung der Ich-Du Thematik auf die Herausstellung der Liebesbindung, als einer wesentlichen Voraussetzung für den Entschluß zur Ich-Du Gemeinschaft, und bejaht die Bindung von Ich und Du rein

als solche. Im Hinblick auf die Möglichkeit einer Leib-Geisteinheit in Zukunft stellt ja doch der Kaufmann zum mindesten die Richtigkeit seines Tuns in Frage, denn er erwägt doch den Gedanken, ob er nicht nach und nach Sobeide hätte für sich gewinnen können.

„Heute, hier
Und immer hätte ich sie besessen. Ich!
Besitz ist alles! Langsame Gewalt,
Einsickernd durch die unsichtbaren Spalten
Der Seele, nährt die wundervolle Lampe
Im Innern, und bald bricht aus solchen Augen
Ein mächtigres und süßres Licht als Mond!" (g.W. Bd. 6 S. 73).

Der Kaufmann ist ohne Zweifel ein problematischer Charakter, der einmal die Unbedingtheit eines Liebesgefühls anerkennt und doch auch wieder die Bindung rein als solche bejaht, weil sie die Möglichkeit der Liebe für die Zukunft enthält. B. v. Wiese (38) bemerkt darum mit Recht, daß die „Bindung um ihrer selbst willen positiv ist" nach Hofmannsthalscher Ansicht. Schließlich rechtfertigt das Schicksal Sobeidens doch die Lebensmeinung des Kaufmanns, die ja im Sterben auch die ihrige wird, so daß sie „im Tode die eigentliche Vereinigung moralisch mit dem Kaufmann erfüllt" (39) (vgl. g.W. Bd. 6 S. 76—77).

Wollte man jedoch diesem Schluß des Dramas irgendwelche Tendenz entnehmen, würde man die Dichtung zu einer lehrhaften stempeln, die es mit der Klarlegung von Lebensweisheiten zu tun hätte, um moralischen Zwecken zu dienen.

Der Dichter sucht nur zu verstehen und will den Gang alles Lebens begreifen lernen und muß darum mit vielerlei Daseinsmöglichkeiten rechnen.

In der „Hochzeit der Sobeide" ist ihm ein Ausgleich in Bezug auf die Ich-Du Thematik insofern gelungen, als er „dem Problem der Unbedingtheit des Liebesgefühls, wie auch dem der Bindung gerecht geworden ist" (40).

„Der Abenteurer und die Sängerin".

Es wurde ja schon einmal in dieser Arbeit betont, daß Hofmannsthal das Leben von zwei Achsen aus betrachtet. Daß damit die Gefahr gegeben ist, sich eine Entscheidung vorzubehalten, dürfte wohl einleuchtend sein. Im Kern handelt es sich doch wohl um die Frage, wie weit Hofmannsthal bei dieser Einstellung als dramatischer Dichter überhaupt gewertet werden muß, da eine gewisse Eindeutigkeit mit dem Wesen des Dramas verbunden ist.

Wenn auch Hofmannsthal in erster Linie ein Dichter des Verstehens ist, der gerecht zu werden versucht, so darf man ihm dennoch nicht den Willen zu werten, absprechen.

Dies ist vielfach übersehen worden, obwohl gerade „Der Abenteurer und die Sängerin", sowie „Die Hochzeit der Sobeide" es hätten beweisen können.

Ob Hofmannsthal wirklich nur Zuschauer bleibt, oder ob er indirekt nicht doch Wertender ist, möge dahingestellt bleiben.

Meines Erachtens werden mit Ganem und Weidenstamm Welten gerichtet, und es wird ihnen ein Wertgesetz gegenübergestellt, das ja auch vom Baron anerkannt wird.

Zutreffend ist nur, daß Hofmannsthal nicht auf der dramatischen Ebene die Entscheidung sucht, da er, um mit Oskar Walzel (41) zu sprechen, „nicht von der Erkenntnis zum Bekenntnis durchdringt", und so mag des Dichters „höchstes Niveau wesentlich ein betrachterisches Niveau" sein, dem das „Stehe auf und wandle!" fehlt (42). Denn tatsächlich erkennt ja wohl in „Der Abenteurer und die Sängerin" der Baron das Verfehlte seines Tuns; aber er handelt nicht nach seinem Erkennen.

Größere Bewußtheit zeichnet überhaupt dieses Werk aus, obwohl es dramatisch schwächer ist als „Die Hochzeit der Sobeide", dieses dafür aber in seinem poetischen Wert übertrifft, denn, so paradox es klingen mag, der Dichter zeichnet eine Welt, die er doch im Grunde wegen ihrer Unverbindlichkeit ablehnt, mit derart glühenden und verführerischen Farben, daß man glauben könnte, dieses Werk wäre nur, um die Atmosphäre Venedigs ausstrahlen zu lassen, entstanden, und es handele sich mithin um ein Erzeugnis des L'art pour l'art. Jedenfalls wirkte es in einer vom Naturalismus beherrschten Zeit, die allem Aesthetischen abhold war, wie ein Fanal, und gab, wie Walther Brecht (43) hervorhebt, einer jungen Generation, die des Naturalismus müde war und lieber der Schönheit huldigte, ein ganz neues Lebensgefühl.

Und doch klingt es in dieser Dichtung wie ein Abschiedsgesang an eine farbige, buntbewegte Welt, die es, als eine wenig substanzhaltige, zu überwinden gilt.

Mag auch der Dichter mit einer gewissen Wehmut von ihr scheiden — darum leuchtet sie vielleicht noch einmal in so hellem Glanze auf — so darf doch die Kritik an einem nur impressionistischen Lebensgefühl, wie es als „Apologie des Genusses" (44) vom Baron verkündet wird, in diesem Werk nicht übersehen werden.

Hofmannsthal ist sicher durch und durch Aesthet, aber er huldigt keinem Schönheitskult, der Wertinhalte für unverbindlich erklärt.

Als Künstler fühlt er sich selbstverständlich der Schönheit verpflichtet, und doch muß der Dienst an der Schönheit die Verpflichtung gegen das Leben hin mit einschließen; denn als Ziel gilt ihm die Synthese von ästhetischer und ethischer Komponente sowohl für die persönliche Lebensführung, als auch für den Idealbereich der Kunst.

Ein Dichter, der so fein zwischen Kunst und Leben unterscheidet und doch um ihre Vereinigung im höheren Sinne weiß, wie er es trefflich selbst einmal ausdrückt: „Das Wissen um die Darstellbarkeit tröstet gegen die Ueberwältigung durch das Leben; das Wissen ums Leben tröstet über die Schattenhaftigkeit der Darstellung. So sind sie miteinander verbunden; dies wird eine schwache Begabung hinanziehen, eine starke emportreiben" (45) wird ebensowenig nur Naturalist, wie nur L'art pour l'art-Anhänger sein, sondern Künstler-Mensch in des Wortes tiefster Bedeutung.

Wenn Hofmannsthal den Baron einmal als eine „mythische Figur" bezeichnet (46), weil er ein persönliches Lebensgefühl in ihm zur Ueberwirklichkeit gesteigert sieht, so ändert diese Ansicht doch nichts an dem Wirklichkeitscharakter dieses Werkes, in dem Sinne nämlich, daß es verbindlich verstanden sein will. Dies aber mag folgende Notiz des Dichters, die bei Walther Brecht (47) erwähnt ist, erhärten. Es heißt da: „Im Entwurf eines „Imaginären Briefes" an einen sehr nahen Freund hat der Dichter vor nicht langer Zeit geschrieben: Es hat mich gerührt, daß Sie dieses Jugendoeuvre ein so berühmtes als unverstandenes nennen.

Es scheint mir wirklich so. Ich staune, wie man es hat ein Zeugnis des L'art pour l'art nennen können — wie man hat den Bekenntnis-charakter, das furchtbar Autobiographische darin übersehen können."

Im künstlerischen Bereich eines magischen Realismus etwa erleben wir also eine Art innerer Selbstdarstellung des Dichters Hofmannsthal. Da aber, um mit W. Brecht (48) zu sprechen: „Der Dramatiker in vielen Figuren gleichzeitig leben muß", so dürfen wir den Dichter nicht mit einer einzelnen Gestalt des Dramas identifizieren, denn das wäre ein ungerechter Eingriff in sein persönlichstes Leben, das er selbst dem Kunstwerk anvertraut, und das aus der Atmosphäre des Ensembles symbolisch herausleuchtet.

Hofmannsthals Weltgefühl ist ja stark von dem Gedanken der Verknüpfung aller Dinge beherrscht, der sich zu dem der Schicksalsverkettung steigert von manchmal geradezu fatalistischer Prägung. Von diesem Zentrum der Weltschau aus ist auch sein Kunstschaffen bedingt, bei dem, soweit es das Drama anbetrifft, das Aufeinander-Bezogensein der einzelnen Gestalten so stark in Erscheinung tritt, daß man wirklich von einer Atmosphäre des Ensembles sprechen darf.

Mochte sich in der „Hochzeit der Sobeide" die Antithetik der Gefühlswelten in einer zu scharfen Schwarz-Weiß Zeichnung der einzelnen Charaktere — also auf der einen Seite Sobeide und der Kaufmann, auf der anderen Ganem, sein Vater, sowie Gülistane — auswirken, was den Reiz der dramatischen Spannung vielleicht erhöhte, so sind bei aller Gegensätzlichkeit im „Abenteurer und die Sängerin" die Gestalten doch einander näher gerückt.

Durch diese Geschlossenheit des Ensembles gelingt es dem Dichter, den Gedanken der Schicksalsverkettung künstlerisch zu vertiefen, indem er etwa den Baron, nicht wie Ganem, als Hintergrund, als Schwarz zum Weiß der Sobeide, sondern als innere Notwendigkeit wirken läßt, als einen Menschen nämlich, von dem Glut und Zauber ausgeht, der auch andere erfaßt und Vittoria schicksalhaft ergreift, ohne ihr seelisch zum Verhängnis zu werden.

Ganem zerstört, aber der Baron wirkt nach. Jener ist nichts weiter als die mißglückte Kreatur, ein Gebilde aus Lug, Trug und Verderbnis; diesen rettet der schöne Schein, das schillernde Gewand zunächst als ästhetisches Gebilde. Dadurch, daß Hofmannsthal diese seine ästhetische Färbung geistig wertet, sie von innen her deutet, umgibt er die Gestalt mit dem Fluidum des schönheitstrunkenen, von der Kunst erglühten Menschen, dessen Wirkung eine dynamische ist. Der Baron ist nicht wie Ganem schlechthin böse, sondern eine dämonische Natur, unstet, fremd jeder Bindung, unfähig, einem Gefühl Dauer zu verleihen und durch eine Du-Begegnung für immer bestimmt zu werden, im Gegensatz zu Vittoria, der ein einmaliges Du-Erlebnis zu lebenbestimmendem Schicksal wird.

In ihrem Verhalten zum Ich-Du Problem zeigt darum Hofmannsthal den Gegensatz von Abenteurer und Sängerin, und die Ich-Du Thematik erklingt denn wohl auch als wichtigstes Motiv in diesem Werk.

Im Mittelpunkt steht, wie so oft im Hofmannthalschen dramatischen Werk, die Frage nach der Treue.

Um diesen Kernpunkt der Ich-Du Thematik bewegen sich die meisten dramatischen Figuren des Dichters und trennen sich, von da aus gesehen, in die schicksalhaften und schicksallosen Gestalten.

Treue bedeutet für Hofmannsthal verbindliches Leben; sie ist die eigentliche Substanz des menschlichen Daseins.

So wertet er ja auch im letzten Sinne Vittoria als substantiell, da sie konsequent im Sinne der Treue handelt im Gegensatz zum Abenteurer, der seine eigene Substanzlosigkeit ja selbst mit den Worten: „Ich bin ein Kartenkönig!" (vgl. g.W. Bd. 5 S. 45) bestätigt. Sein Leben ist ein Hasardspiel der immer neuen Abenteuer verschiedenster Nuancierung. Seine absolut konsequente Unverbindlichkeit erklärt sich aus seiner egozentrischen Auffassung vom Dasein, das ihm erst dann lohnend erscheint, wenn es vom Gedanken der Fülle beherrscht ist, des Lebensgenusses um seiner selbst willen.

„Ich achte diese Welt nach ihrem Wert,
ein Ding, auf das ich mich mit sieben Sinnen
so lange werfen soll, als Tag und Nächte
mich wie ein ächzend Fahrzeug noch ertragen" (g.W. Bd. 5 S. 17).

Des Barons Verwandtschaft mit Andrea aus „Gestern" fällt in die Augen, nur daß Weidenstamm jeder literarischen Fassung enthoben ist und als Fleisch und Blut das lebt, was Andrea nur antizipiert.

Da das Du für den Abenteurer nur in der Vielzahl existiert, ist er gedächtnislos gegen ein einzelnes Erlebnis. Zwar behält er die jeweiligen Gestalten seiner Abenteuer in Erinnerung, aber da er im Grunde nichts erlebt, sondern nur genießt, zerrinnen ihm alle Begegnungen zu einer Summe von Impressionen, von denen keine bleibenden Wert hat. Er will sich immer nur angeregt wissen, nicht aber für dauernd bestimmt werden. Ihn beherrscht der Eros, die Gier nach immer neuen sinnlichen Genüssen. Den Wert des Du macht für ihn seine Körperlichkeit aus, und sie genießen zu können, ist der Hauptvorzug seines Lebensstiles. Denn er versteht sich in der Tat auf Schönheit, schaut mit den Augen eines Künstlers und empfindet mit der ganzen Glut eines schwärmerischen Anbeters des Frauenleibes. Aber das ist auch sein einziges Prärogativ; denn ihm fehlt jedes Vermögen, das Du als eine Leib-Geisteinheit zu werten; darum wird er über den Augenblick des Genusses hinaus nicht weiter von einem Du beeindruckt, zum mindesten nicht als sittlich-seelischer Mensch. Daß ästhetische Berührungspunkte bleiben, ist selbstverständlich. Zur Treue aber vermag sich nur der sittlich-seelische Mensch zu bekennen, und die ist für ihn ja kein Problem.

Von anderer Prägung dagegen ist Vittoria, der das Jugenderlebnis, die Du-Begegnung mit dem Baron, zu ewig gültigem Besitz wird und in ihr die Kräfte wirkt, die sie zur großen Künstlerin machen; denn der Inhalt ihrer Kunst ist die ewige Sehnsucht nach dem Geliebten, den sie mit ihrem Gesang herbeizaubern möchte.

Das Problem der Beeindruckung eines Du durch den ästhetisch definierten Menschen wird hier erneut behandelt; denn im dramatischen Jugendwerk Hofmannsthals erhalten fast durchweg die Frauen durch den Mann erst Sinn und Farbe, und obwohl er sich ihnen entzieht, werden sie auch weiterhin durch ihn bestimmt, wenn auch oft in tragischer Weise, da ihr Leben dann einem Zerbrechen am Dasein gleicht, wie etwa beim „Mädchen" im „Tor und Tod" und später bei Anna im „Bergwerk zu Falun". Nur in der „Hochzeit der Sobeide" macht Hofmannsthal in etwa eine Ausnahme, da hier zu stark die rein sinnliche Leidenschaft der Sobeide zum Ausdruck kommt; denn Ganem entbehrt, mit Ausnahme des erotischen, sonst jedes bezwingenden charakteristi-

schen Elementes, das ihn als Menschen irgendwie liebenswürdig macht; denn wir haben es ja bei Sobeide mit einer lebensfremden, weltunerfahrenen Seele zu tun, die von einem gerissenen Betrüger ausgenutzt wird. Für Vittoria aber bleibt der Baron auch weiterhin liebenswürdig, verdankt sie ihm doch das Geschenk ihrer Kunst, ja fühlt sich überhaupt nur als sein Geschöpf.

„ . . . . Und immer war mir,
als rief ich nur das eine: Er ist schuld,
an allen Wonnen er, an allen Qualen!
Merkt nicht auf mich! Er ist es, der euch rührt!" (g.W. Bd.5 S.51).

Bei aller Anklage bedeutet das in der Tat eine positive Bewertung des Du, die eine Form der Ich-Du Thematik mit männlicher Akzentuierung betont.

Und doch bildet Vittoria schon die Brücke zu späteren Frauengestalten mit ausgesprochen seelischer Einwirkung auf den Mann von manchmal geradezu emporläuternder Form, wie bei „Ariadne" (Ariadne auf Naxos) und der „Kaiserin" (Frau ohne Schatten); denn sie ist im Grunde die Ueberlegene, die den Baron zur Rechenschaft zieht. In der Tat werden die Gewichte im Verlauf der Handlung vertauscht, und dem anfangs so siegestrunkenen Baron wird die Beschämung nicht erspart, denn er wird mit „überlegener Ironie" gerichtet" (49).

Zwar bleibt Vittoria nur die Form der Betrachtung übrig, denn eine innere Umwandlung des Barons erreicht sie ja nicht; aber gerade in dieser Form der Betrachtung liegt viel Kritik, und wenn wir die dramatischen Werke Hofmannsthals, soweit sie das Ich-Du Problem behandeln, als ein geschlossenes Ganzes werten, und als solches müssen sie gewertet werden, so eröffnet diese Kritik den Ausblick auf späteres Schaffen, bei dem von der Betrachtung zur Vollendung geschritten wird, dergestalt nämlich, daß die Frau die Erlöserin des Mannes in seelisch-sittlicher Form wird und ihm zur wahren Existenz verhilft (z. B. in „Ariadne auf Naxos" sowie in „Die Frau ohne Schatten", von der humorvollen Seite aus gesehen sogar selbst im „Schwierigen").

Aber so weit ist der Dichter im „Abenteurer und Sängerin" noch nicht zur Lösung des Problems vorgedrungen; jedoch müssen wir es als bedeutungsvollen Schritt buchen, daß er einmal den Kernpunkt der Ich-Du Thematik herausschält und die Frage nach der Treue von der Verpflichtung gegen das Kind hin aufwirft.

Wenn dies zwar auch schon in „Kaiser und Hexe" geschah, so darf man das lehrhaft-beispielhafte dieses Werkes nicht vergessen, wie auch den Umstand, daß der Dichter aus der schicksalsgläubigen Haltung heraus in die skeptische getreten ist, weil er realistischer wurde. Denn nun packt er das Problem von der stärksten Seite an und enthüllt die Mann-Weib Polarität in ihrem ganzen Umfang. In den Worten Vittorias: „Dies ist wahr, daß Frauen Mütter sind, und Männer — Männer" (g.W. Bd. 5 S.104), kommt diese Polarität zum Ausdruck und damit auch die Verschiedenheit der beiderseitigen Naturen. Was der Frau von Natur aus gegeben ist, muß sich der Mann auf dem Wege zur sittlichen Persönlichkeit erst erobern, denn die Bejahung der Vaterschaft bedeutet Selbstbeschränkung und den Willen zur Verbindlichkeit.

Dazu aber vermag sich der Abenteurer nicht aufzuschwingen; denn ihm, der auf der Suche nach immer neuen Impressionen sich dem Du verantwortungslos entzog — man beachte nur die Worte Vittorias bei

ihrem Wiedersehen mit dem Baron: „Ich bin bei dir und doch mit mir allein“ (g.W. Bd. 5 S. 49), fehlt es ja selbst am Gefühl der Achtung vor der Satzung als solcher, da er, erneut gefangen von Vittorias Reizen, die inzwischen von ihr eingegangene Bindung mit Venier einfach übergehen will, eines neuen Abenteuers wegen. Zwar ist er nicht ein gerissener Betrüger wie Ganem, der die peinliche Rolle eines „Hausfreundes“ zu spielen versucht, um dabei zum erotischen Genuß zu kommen; (vgl. g. W. Bd. 6 S. 56) aber in seiner wiederum entfachten Leidenschaft zu Vittoria würde er unbedenklich gegen jede weiteren Folgen, also aus rein egozentrischen Motiven heraus, ohne Rücksicht auf des andern Besitztum, handeln, und seine Unverbindlichkeit würde tatsächlich heilige Rechte verletzen und zu einer Gefahr für die menschliche Ordnung werden, wenn Vittoria ihm dazu Gelegenheit gäbe.

Aber hier scheiden sich die Geister. Denn Vittoria bedeutet die Liebe nicht ein kurzfristiges Abenteuer, sondern sie hat für sie Dauer. Die Ehe mit dem Baron hätte ihrem ganzen Leben Sinn und Erfüllung verliehen, weil sie sich eins gewußt hätte als Liebende und Frau. Die Grundvoraussetzungen für die wahre Ich-Du Gemeinschaft waren bei ihr durch die echte Liebe zum Baron gegeben, das Kind hätte zudem beide als Gatten verbinden können, so daß die „Urdreiheit des Lebens, Vater, Mutter, Kind“ wie Josef Nadler (50) es bezeichnet, gewährleistet gewesen wäre, wenn das Gefühl der „Kontinuität“ (51), der Gedanke der Vaterschaft, den Baron beherrscht hätte. So aber mußte Vittoria danach trachten, ihre ideale Existenz mit ihrer realen in Einklang zu bringen, was ihr ja auch durch die eingegangene Ehe mit Venier gelang. Beseelt von hohem Verantwortungsgefühl gegen die Normen des Daseins, „will sie in der realen Welt bleiben und eine reale Liebesbindung haben“ (52). Die Ehe ist ihr schon rein als Faktum wichtig und der Anerkennung wert, auch wenn sie nicht aus echter Liebesbereitschaft zum Du geschlossen wurde. So ist es selbstverständlich, daß sie den Vorschlag des Barons ablehnt und ihm ihre „Ehrfurcht“ (vgl. g.W. Bd. 5 S. 52) vor der Satzung als solcher entgegenhält. Im übrigen aber ist durch die gänzliche Gedächtnislosigkeit des Barons (vgl. S. 53—55) ihre Frauenwürde sowieso beleidigt und der Gedanke an eine vielleicht doch noch in Zukunft mögliche Vereinigung mit dem Baron in weite Ferne gerückt. Als Liebende zwar gerechtfertigt, würde jedoch jedes weitere Zusammensein mit dem Baron für Vittoria Mißachtung substantieller Werte und ein höchst gefährliches Spiel mit dem Leben bedeuten. Die Tragik der Vittoria liegt ja schon darin, daß sie eigentlich eine Rolle spielen muß, um überhaupt dem Leben gerecht zu bleiben und die Einheit des Wesens zu wahren, das für sie in einer Vereinigung von idealer und realer Existenz besteht, wobei die reale Existenz eben als Rolle aufgefaßt wird, die sie nicht nur spielen muß, um dem Dasein den Tribut zu zahlen, sondern auch aus Selbsterhaltungstrieb, aus Sorge für das Wohl ihres Kindes. Ihr eigentlichstes Wesen verströmt sich in der Kunst, da ihr Gesang von ihrer idealen Existenz kündet, die der Erfüllung im Leben harret, die ihr aber doch nicht zuteil wird. Um aber diese Einheit zu ermöglichen, ist Vittoria zur Lüge gezwungen. Venier, ihr Gatte, darf um ihr Geheimnis nicht wissen und muß seiner Fiktion überlassen bleiben, in der er Cäsarino, ihren Sohn, für ihren Bruder hält, damit die Ehe fortbestehe. Hofmannsthal liebt das Spiel der Verwechslungen, denn barockes Erbe wurzelt in ihm; aber er vertieft

ein wirksames Element des Theaters und schreitet von der bloßen Verwechslung zur rätselhaften Verwandlung vor, bei der Vittoria sich zugleich als Mutter und Schwester fühlt. Gerade auf jenes Moment der Dichtung legt Josef Nadler (53) in seinem ausgezeichneten Hofmannsthal-Aufriß besonderen Wert, erscheint es ihm doch wesentlich für des Dichters Weltgefühl. Aber da die Dichtung über diesen Aspekt hinaus einen sehr realen Hintergrund aufweist, muß auch dieser zur Deutung herangezogen werden. „Das Spiel der Lüge wird doch nun um der realen Existenz willen getrieben", wie B. v. Wiese (54) mit Recht bemerkt, und da wirkt Vittorias Handeln doch ein wenig konstruktiv. Die Schuld mag bei Venier liegen, der zwar den schönen Schein, den Vittorias Wesen ausstrahlt, liebt, der jedoch dessen Sein nimmer ertragen würde. Es spielen hier die für die Dichtung der Neuromantik so wichtigen physiognomischen Momente mit hinein, deren Gestalten oft ein Fluidum des Interessanten lieben, hinter dem vielfach Abgründe schlummern, die sie nicht ahnen bei ihrer mehr ästhetisch bestimmten Schau.

Bei der Besprechung der Sobeide wurde schon darauf hingewiesen, und in der Tat ähneln sich ja auch in diesem Punkte der „Kaufmann" und Venier, denn beide lieben das interessante ästhetische Fluidum, ohne dessen Hintergrund zu ahnen.

In Venier wurzelt aber auch ein gewisses Herrenmenschentum, das den Vorgänger nicht ertragen würde, dazu ist er eine zu unausgeglichene Natur, die beides will, nämlich Erstgeliebter sein und das interessante Fluidum um seine Frau. Vittoria aber ist klug genug, um das zu wissen, und greift darum zur Lüge, um ihn in seiner Fiktion zu belassen. Sie weist darum seine Anklage mit Recht zurück, soweit diese das ästhetische Fluidum betrifft. „Es gab eine Zeit, da du mich um dieser Dinge willen m e h r liebtest. Du selbst verglichest mein Wesen mit einem festgeflochtenen Kranz. Ja, ich bin nicht dein Geschöpf, ich bin das Geschöpf des Lebens und beladen mit dem Abglanz überwundener Schmerzen; behängt mit dem Gold erstarrter Tränen, trat ich in dein Leben hinein. Denk daran, wie es anfing, Lorenzo. Hab ich gelogen? Versprach ich zuviel?" (g. W. Bd. 5 S. 71—72). Und wenn Venier ein Oellämpchen lieben lernte, weil es Vittoria beleuchtete (vgl. S. 72), warum sollte sie auf sein Werben nicht eingehen, wenn ihm geholfen war, und um seinetwillen lügt sie ja auch bis ans Ende (vgl. S. 75).

Hinsichtlich Veniers darf sich Vittoria mit Recht als unschuldig fühlen, fraglich ist nur, ob dieser Venier als dichterische Gestalt noch glaubhaft wirkt in seinem Mangel an Erkenntnis, und ob eine so konstruktiv anmutende Antwort wie die Vittorias:

> „Kann sein. Und dann? Was dann? Er ist der Vater,
> ich n i c h t die Mutter; welche Kraft hab ich,
> die Schwester, wenn er sein Kind haben will? (g. W. Bd. 5 S. 74)

eine für ihn befriedigende ist. Man könnte auch einwenden, daß die von Vittoria so ernst genommene Bindung an ein Du, als eine sittliche Pflicht gegen das Leben hin, im Grunde eine Selbsttäuschung ist, eine Verkennung der eigentlichen Wesenheit einer Ich-Du Gemeinschaft, und daß sie besser den Weg des Alleinbleibens gewählt hätte, schon aus ihrer Natur heraus, als eben nur einmal wirklich Liebende, da ihre Existenz eigentlich ein Kompromiß ist, der sicherlich zu verstehen ist aus ihrer Notlage heraus.

Ich möchte hier eine Sentenz des Dichters selbst anführen, um das Janusantlitzartige der Vittoria zu erhärten: „Dies ist der gefährlichste Beruf, der sich immer mit dem Schein des Sittlichen begnügt; er führt dazu, sich mit sittlichen Möglichkeiten zu begnügen (55). Selbstverständlich kann diese Sentenz nur in etwa auf Vittoria Anwendung finden; aber man sollte ihren Selbsterhaltungstrieb wichtiger werten als ein konstruktiv anmutendes sittliches Wollen. Und ob sie nur um seinetwillen und nicht auch um ihretwillen lügt, möge dahingestellt bleiben. Sie wahrt sicher jederzeit die Reinerhaltung der Ehe; aber es ist ihr auch daran gelegen, daß sie weiter bestehe, nachdem auf den Baron eben kein Vertrauen mehr zu setzen ist.

Die Gestalt der Vittoria soll ja auch keineswegs eine Apotheose bedeuten. Realen Faktoren mußte der Dichter Rechnung tragen, und sie bestimmen ja auch das Verhalten Vittorias, das, gemessen an ihrer Situation, zu verstehen und zu entschuldigen ist.

Dem lyrischen Empfinden des Dichters entwuchs diese Gestalt von edler poetischer Größe, die sich deutlich abhebt vom Lulutyp der neunziger Jahre Wedekindscher Prägung (vgl. „Erdgeist" 1897, auch Hauptmanns „Elga" entstand um die Zeit (1896), wenn sie auch erst später veröffentlicht wurde), dem ja auch auf Wiener Boden eine gewisse Fortsetzung nicht erspart blieb (z. B. bei Schnitzler).

Im „Abenteurer und Sängerin" gibt es keine schroffe Ich-Du Gegenüberstellung wie in der nordischen Dichtung, etwa der Ibsens, die vom Gedanken der emanzipierten Frau ausgeht, die ihr Lebensrecht gegen die Ichsucht des Mannes vertritt.

Vittoria verfügt über jene versöhnliche Geste, die, als eine Mischung aus Weltschmerz und Erhabenheit, die Verschiedenartigkeit der beiderseitigen Naturen berücksichtigt. Dies könnte eine an Fatalismus grenzende Erkenntnis sein, die bedrückend wirkte, wenn sie das letzte Moment der Dichtung ausmachte. Aber Hofmannsthal geht ja bewußt von der Urdreiheit des Lebens aus, berücksichtigt also die Auswirkung der väterlichen wie mütterlichen Erbanlage im Kind und weist hin auf eine Ueberwindung des Weidenstammschen Lebensstiles. Cäsarino, künstlerisch gesprochen mehr eine Konstruktion, als ein Gebilde aus Fleisch und Blut, weil zu beispielhaft wirkend, erweist sich zwar zunächst als eine Art verjüngter Weidenstamm-Natur; aber dann bricht plötzlich das mütterliche Erbteil in Form einer inneren Besinnlichkeit hervor, die die ganze Fragwürdigkeit des väterlichen Lebensstiles empfindet.

„Ja, das — und viel — Doch irgendwie
muß dann das Leben i m m e r s o —" (S. 98).

So ist Cäsarino als zukunftweisende Gestalt gedacht, in der die ästhetische und ethische Komponente sich verbinden zu einem harmonischen Menschentyp, und mit ihr ist der positiv optimistische Ausblick der Dichtung gerettet.

Im übrigen bleibt der Baron seinem bisherigen Lebensstil treu und entzieht sich der Vaterschaft, allerdings nicht ohne vorher seine Substanzlosigkeit eingehend zu bekräftigen.

Vittoria aber darf es dem reinen Zufall verdanken, daß sie ihre Rolle weiterspielen kann als Gattin Veniers und Schwester Cäsarinos, wenn es ihr auch lieber gewesen wäre, Weidenstamm hätte sich zu ihr und zu seinem Sohne bekannt. Wie sich zwar dann das Schicksal Veniers gestaltet hätte — ja, das ist die große Frage, auf die die Dich-

tung keine Antwort gibt und auch nicht zu geben braucht, weil es eben soweit nicht kommt.

So bleibt in Hinsicht der dramatischen Lösung alles so, wie es war. Zwischen den Zeilen aber liest man einerseits das Postulat der Vaterschaft, die Forderung: sich zur Urdreiheit des Lebens: Vater, Mutter, Kind zu bekennen, und andererseits die Anerkennung der Ehe schon rein als Faktum, auch wenn sie nicht aus einer Liebesbindung hervorging, weil das Leben oft dazu zwingt, und dieser Kompromiß normativ begründet werden kann. Hofmannsthal bleibt also Dialektiker, der das Leben von zwei Achsen aus betrachtet. Darüber hinaus ist wesentlich in diesem Werk die Kritik an jener Art „männlicher Welt", die eben die für die Frau so peinliche Situation heraufbeschwört, bei der sie um ihr Eigentlichstes, nämlich um die Erfüllung der echten Ich-Du Gemeinschaft betrogen wird, so daß sie oft aus reinem Selbsterhaltungstrieb sich zum Kompromiß gezwungen sieht.

Es bahnt sich in den beiden zuletzt behandelten Werken schon eine Entwicklung des Dichters an, die man als eine Mischung aus Relativismus und Dogmatismus bezeichnen möchte. Denn so paradox es klingt, aus dem Gefühl der Relativität des Daseins heraus bekennt er sich zu gewissen Normen rein als solchen. Daß es überhaupt im Leben zu einer Tat kommt, ist für den jungen Hofmannsthal schon wesentlich, weshalb ja auch der Ehe schon rein als Faktum Wert zugemessen wird. Wie tief der Gedanke der Vaterschaft als höchste Lösung des Ich-Du Problems beim jungen Hofmannsthal verankert ist, mögen seine eigenen Worte bezeugen: „Seinem ungeborenen Sohn eine Mutter suchen, heißt die Tat suchen, in der man seine Kraft hergeben und lebendig werden kann". (Loris, Prosa des jungen Hofmannsthal, S. 108).

Daß diese so konsequent geforderte Bindung an ein Du unter Umständen Einengung bedeutet, dieses Dilemma mag Hofmannsthal wohl empfunden und unter dem Widerstreit zwischen den Forderungen der Künstlernatur und denen des Lebens gelitten haben. Den Niederschlag dieser tiefen seelischen Auseinandersetzung erleben wir im letzten Werk der Jugendepoche des Jahres 1899, das in Anlehnung an E. T. A. Hoffmanns Novelle, „Die Bergwerke zu Falun" (56) entstanden ist.

„Das Bergwerk zu Falun".

Erst in jüngster Zeit wurde dieses Werk in seiner Ganzheit veröffentlicht, von dem bislang nur der erste Akt bekannt war. Aus dem Nachlaß des Dichters gab Walther Brecht die fehlenden Teile heraus (57), so daß wir dank seiner Bemühungen einen vollständigen Einblick in einen kritischen Zustand des jungen Hofmannsthal zu gewinnen vermögen. Ist auch die Anlehnung Hofmannsthals an E. T. A. Hoffmann nur eine äußerliche, wie W. Brecht in seiner feinfühligen Charakteristik dieses Werkes (58) betont, so sind doch gewisse Beziehungen zum Ich-Du Problem vorhanden, und der Gedanke der Rechtfertigung der Individualität ist bei beiden spürbar.

Eine mögliche Einengung der Individualität bedeutet auch für Hoffmann die Bindung an das Leben in Form der Ich-Du Gemeinschaft, und da er als echtes Kind der Romantik die Ungebundenheit liebt, sucht er das Bohèmetum für die Künstlernatur als innere Notwendigkeit zu rechtfertigen, auch wenn das unstete Wesen seinem Elis zum Verhängnis wird. So umgibt er diese Gestalt mit rührend poetischen Zügen, läßt sie in voller Naivität erstehen und geht nach Möglichkeit aller Problematik aus dem Wege, die für den Hofmannsthalschen Elis so wesentlich ist.

Das Hofmannsthalsche Werk ist durch und durch neuromantischen Gepräges, und man darf es wohl am besten ein symbolistisches Drama nennen, dessen erstem Akt zwar noch gewisse naturalistische Anhängsel anhaften bis zu Elementen des Bänkelsängertums (vgl. g.W. Bd. I S. 268). Oft mehr Literat als Dichter im ersten Akt, bricht in den übrigen Teilen des Werkes das Hofmannsthalsche Naturell durch, und es entstehen ekstatische Visionen, rätselhafte „Landschaften der Seele" vor des Lesers Auge, Szenen feinster lyrischer Nuancierung, genährt vom geistig-sinnlichen Element der Hofmannsthalschen Dichternatur.

Zutiefst handelt es sich um ein Künstlerproblem, um die Forterhaltung der Individualität mit ihrer Fülle ungeahnter Möglichkeiten, und das bedeutet Isolierung. Abrückung vom diesseitigen Leben mit seinen Pflichten und Bindungen, um sich ganz in das eigene Innere zu versenken und dort dem Pulsschlag von Ewigkeiten zu lauschen. Das reine Sein ins dichterische Wort zu bannen, mag damals Hofmannsthals höchstes Ziel gewesen sein. Beziehungen zum „Chandosbrief" lassen sich unschwer herstellen (59), denn es mußte eine Reaktion auf ein Beginnen folgen, dem die Krönung versagt bleiben sollte.

Hofmannsthal vergleicht in diesem Werk die Aufgabe des Dichters mit der des Mystikers, der alles Irdische überwinden muß, um zum reinen Sein zu gelangen. Aehnlich ist es um die dichterische Sendung bestellt, um das orphische Wort zu beschwören, bedarf es der großen Trunkenheit, des Verzücktseins der eigenen Seele, fernab jeglicher Bewußtheit. Walther Brecht betont den „Zwang" (60), unter dem eben Mystiker und Orphiker stehen, und der auch Elis beherrscht. Denn diese Gestalt ist von vorneherein so angelegt, daß sie mehr getrieben wird, als daß sie bewußt handelt.

Elis innere Natur ist verwandt mit der der Bergkönigin. Ein unbewußtes Sehnen von ihm zu ihr und von ihr zu ihm läßt ihn auf dieser Erde nur als Gast erscheinen, während es seine Bestimmung ist, bei ihr zu leben, wo er des Gesetzes der Schwere, wo er Raum und Zeit enthoben ist (vgl. g.W. Bd. I S. 281—83).

Fast alle Hofmannsthalschen Dramen sind irgendwie Schicksalsdramen. Ein Fatum bestimmt ihre Charaktere, die eigentlich kaum aus freiem Antrieb handeln, denen ihr Geschick vielmehr aufgezwungen ist, das für sie unabwendbar ist. Das Problem ist nur, wie sich die einzelnen Gestalten zu ihrem Schicksal verhalten. Man könnte an drei Beispiele anknüpfen, um zu gewissen Schlüssen zu gelangen. Dem Baron im „Abenteurer und Sängerin" fehlt jedes Denkvermögen, seine Situation als ein Dilemma zu empfinden. Zwar weiß er sie als fragwürdig; aber er läßt sich treiben, ohne den Versuch zu machen, sich gegen seine gefährliche Natur zu stemmen. Er ist im Grunde unproblematisch, da ihm niemals der Gedanke kommt, daß es sich um eine

Existenzfrage handelt, zu der man irgendwie Stellung nehmen muß. Anders dagegen ist es um Elis bestellt, der die Schwierigkeit seiner Situation empfindet, weil sein sittliches Bewußtsein höher entwickelt ist als das des Barons, da er sich schuldig fühlt und unter diesem Gefühl leidet. Elis ist ein mit sich Ringender, der dann schließlich, weil er muß, doch sein Schicksal bejaht. Das dritte Beispiel ist Oedipus in „Oedipus und die Sphinx". Auch er ist ein Vorherbestimmter, schon durch das Blut Gebundener, der dann schließlich im Triumph sein Schicksal lebt und rückhaltlos seine Bestimmung bejaht. Die Gefahr für die künstlerische Seite des Dramas als solchem liegt nahe, ist es doch schließlich nur noch ein motorischer Ablauf von Handlungen schicksalsbestimmter Menschen, ein reines Sichausleben von Individualitäten. Das Motorische aber, der reine Schicksalsmechanismus (61), ist der Ruin des Dramas.

Im „Bergwerk zu Falun" ist Hofmannsthal auf dem Wege zur echten Problemdichtung. Elis schwankt zwischen den oberen und unteren Mächten. Noch nicht ganz gelöst von Erdenwünschen, muß er dem oberen Leben so lange verhaftet bleiben, bis der letzte Erdenrest in ihm überwunden ist.

Diese Rückkehr von den unteren zu den oberen Mächten bringt den dramatischen Konflikt; denn Elis verstrickt sich so ins Leben in seiner Liebe zu Anna, daß es scheint, als würde er die unteren Mächte vergessen und dem Erdenleben erhalten bleiben. Das Ich-Du Problem wird zur Existenzfrage, denn Elis möchte seinem Willen nach bei Anna bleiben und darf doch nicht bleiben, sondern muß hinab zur Bergkönigin. Er leidet unter dem Widerstreit zwischen seiner menschlichen Begierde und einem höheren Sollen. Daß er seinen Begierden folgte, empfindet er als Schuld, obwohl auch diese Befriedigung von höheren Mächten gewollt ist; aber seine Rücksicht auf Anna ist eben so groß, daß er es wagt, die unteren Mächte der Ungerechtigkeit zu zeihen, weil sie die oberen leiden lassen um ihrer Wünsche willen. Es wurde schon gesagt, daß es gewagt ist für den dramatischen Dichter, einen schicksalsbestimmten Menschen in den Mittelpunkt des Dramas zu stellen. Denn entkleiden wir einmal das Werk seines symbolistischen Gewandes und stoßen zu realeren Bezirken vor, dann ist es oft kein weiter Weg vom schicksalsbestimmten zum pathologischen Menschen.

Auch Hofmannsthal verwertet biologische Erkenntnisse, Erbmerkmale, wenn auch mehr geistiger Art.

Jedenfalls fühlt sich Elis belastet, und diesem Gefühl entspringt auch sein Pessimismus, seine Welt- und Menschenverachtung. Der Elis des ersten Aktes könnte fast eine Gestalt irgendeines naturalistischen Dramas sein, deren sich, aus einer pathologischen Veranlagung heraus, Gefühle des Ekels und des Lebensüberdrusses bemächtigt haben, und man spürt deutlich die Anlehnung an literarische Vorbilder norddeutscher Herkunft.

Aber neben diesem naturalistischen Moment tritt ein anderes, nämlich das des Symbolismus, in Erscheinung und bedingt diese dichterische Gestalt.

Naturforscher wie Haeckel und der von ihm befruchtete Bölsche hatten den Boden vorbereitet zu einem neuen Erdenkult, für ungeahnte Daseinsmöglichkeiten, die denn auch von den poetischer gestimmten Dichtern des Naturalismus aufgegriffen und verwertet wurden zur Formung des neuen Gott-Menschen, wie er etwa von Peter Hille, Bruno

Wille und besonders dem jungen Richard Dehmel ersehnt wurde. Diese naturmystische Richtung des magischen Realismus, die den philosophischen Monismus überwand und an Pantheismus grenzte, war ausgesprochen optimistischer Art. Ein Hymnus auf das Leben bis in seine feinsten Verästelungen beseelte sie, Goethesche und romantische Elemente wurden verquickt mit modernen Naturerkenntnissen, und selbst das neue biologische Wissen wurde positiv verwertet, und man überwand jene Formen der Daseinsverzweiflung, die es im Roman und im Drama der achtziger Jahre erzeugt hatte.

Auch Hofmannsthal steht der naturmystischen Richtung des magischen Realismus, steht Goethe und Novalis nahe im „Bergwerk zu Falun". Aber er ist skeptischer, weil weit mehr Dualist als etwa Monist, trotz gewisser monistisch, emanatistischer Einschläge im „Bergwerk zu Falun" (vgl. g.W. Bd. I S. 270—71).

Jedoch ist es in diesem Drama nicht ganz einleuchtend, wo die Unterschiede zwischen beseelter Materie und dem rein geistigen Sein liegen, ob es sich um ein mehr dynamisches oder um ein statisches Prinzip handelt. Dem Dichter mag etwa folgender Weg für seine Elisgestalt vorgeschwebt haben: zunächst soll sie vom banalen Leben weg zur beseelten Materie vordringen, in dem Sinne, daß Elis „Gemeinschaft mit der Erde" hat (vgl. g.W. Bd. I S. 271). Deshalb versucht er ins Bergwerk zu gelangen. Dann soll er diese seine zunächst noch dynamische Funktion sprengen, um auf das statische Prinzip zu stoßen, wie es in der Bergkönigin verkörpert ist. Aber da der Dichter von vorneherein kontrastiert und nicht die harmonische Linie und Entwicklung für seine dichterische Gestalt wahrt, fehlt seinem Elis das Frohgefühl des Suchenmüssens. Elis wird mehr aus Verzweiflung und aus erblicher Veranlagung heraus zum Introvertierten. Halb getrieben, halb bewußt, gleicht er mehr einem Ahasver, der einem „Glück" nachjagt, von dem man nicht weiß, ob es ihn zerstört, oder ob es ihm Erfüllung seiner selbst bringt. Noch nicht reif, ein Zeitloser zu sein, weil sein Erdentraum noch nicht zu Ende geträumt ist, ist auch dieser Erdentraum mehr ein ihn quälender als ein ihm Glück bringender.

Auch was die Gestalt der Bergkönigin anbetrifft, so weiß man nicht recht, ob sie die Versinnbildlichung ins Geistige verlagerter erotischer Wünsche bedeutet, oder ob ihr mehr göttliche Funktionen beizumessen sind. Mag Hofmannsthal auch alles Tannhäuserartige und den Kampf einer überirdischen und einer Erdenfrau um einen Mann (wie in Hauptmanns „Versunkener Glocke") mit allen Kräften und mit Erfolg vermieden haben, wie W. Brecht (62) bemerkt, so wird doch die Problematik des Werkes infolge eklektischer Elemente vergrößert, und es bleibt nichts anderes übrig, als das Ich-Du Problem rein aus der Gegenüberstellung von Elis und Anna zu deuten und das Dilemma des Dramas in einem Schwanken des Dichters zwischen dem introvertierten Zustand und dem verbindlichen Dasein zu sehen, aus dem Gefühl der Polarität vom Leben hier und dem rein geistigen Sein heraus.

Zu einer zeitweiligen Ich-Du Bindung ist Elis somit verpflichtet, und diese soll Gegenstand unserer Betrachtung sein.

Schon bei seinem ersten Zusammentreffen mit Anna weiß Elis, was sich in Zukunft ereignet, nämlich, daß sie ihn lieben wird und er doch von ihr Abschied nehmen muß, weil ein höherer Wille dazu zwingt. Etwas Gequältes haftet dieser Szene an; handelt es sich doch um das

Werben des innerlich unsteten Menschen um den andern, der seiner gedenken soll, damit er sich des Gefühls des Verbindlichgenommenseins sicher weiß; darum die Vorwegnahme kommender Ereignisse, um zu erfahren, wie das Du darauf reagiert.

Diese Szene offenbart eine peinliche Mischung aus Selbstgefühl und persönlicher Unsicherheit des Elis, dem das Gegenüber, das seiner selbst bewußte Du fehlt, denn Anna ist noch zu sehr Kind, um das alles begreifen und von sich aus die Initiative ergreifen zu können (vgl. dazu Corona, 3. Jahr, 1. Heft, S. 22—27).

Und damit sind wir zum Kernpunkt des Ganzen vorgestoßen. Es handelt sich ja nicht um zwei in sich gleichwertige, gereifte Menschen, die sich gegenüber stehen, als vielmehr um unausgereifte junge Menschen, wobei der männliche Teil, der sich nicht sicher fühlende, zwischen Bindung und Alleinsein schwankende ist, der weibliche dagegen die bemutternwollende Jungmädchenhaftigkeit verkörpert (vgl. dazu Corona, 3. Jahr, 1. Heft, S. 154—55, weil selbst diese Stelle im Grunde dahin zu bewerten ist), und die echt kindhaft ihrer ersten Neigung zum Du ganz und gar erliegt und dem männlichen Teil von vorneherein unterlegen ist und von ihm bestimmt wird, wie es bei fast allen Mädchen- und selbst Frauengestalten im Hofmannsthalschen dramatischen Jugendwerk der Fall ist.

So muß das Ich-Du Problem im „Bergwerk zu Falun" zu einem großen Teil unter dem Gesichtspunkt eines Jugendproblems betrachtet werden, sowohl, was die existentielle Seite anbetrifft, um Elis gerecht zu werden, als auch von der Seite der Menschendarstellung aus, da das Du in Gestalt Annas ein zu ungleiches Gegengewicht bedeutet, indem es, dem lyrischen Empfinden des Dichters entsprossen, über das Jungmädchenhafte vorläufig noch nicht hinausgewachsen ist. Daß damit ein gewisses Ahnungsvermögen, dunkle und geheimnisvolle Dinge unbewußt zu begreifen, verbunden sein kann, widerspricht dem durchaus nicht. In ein wirkliches Begreifen wächst jedoch Anna erst zum Schluß, als über das Geschick des Elis endgültig entschieden ist. Da freilich rückt sie in die Nähe einer tragischen Gestalt, die sich als schicksalhaft geopfert empfindet, damit das Du seine Bestimmung nicht verfehle. (Vgl. Corona, 3. J. 2. H. S. 160—61.)

Zunächst aber ist Anna von diesem Du ganz erfüllt im Sinne des Idealisierungsvermögens junger Mädchen nämlich.

Einzelheiten, die mit Elis verbunden sind, gewinnen für sie eine ganz besondere Bedeutung. So gelangt sie zu einer intensiveren Empfindung der sie umgebenden Atmosphäre; denn Anna lebt in einem gesteigerten Gefühlsbereich, aus dem heraus alle Dinge ein beseelteres Aussehen gewinnen und sie stärker beeindrucken.

„Weil er den Pflock dort einschlug an der Brücke,
Sitz ich gern dort und lehn den Kopf daran.
Seitdem er aber mit wohnt in der Kammer,
Hab ich das ganze Haus viel lieber, nachts
Horch ich manchmal wie die Großmutter atmet
Und freu mich, daß sie lebt, und in der Früh
Seh ich der Schwalbe zu, die hat ihr Nest
Von außen an der Wand, an der er schläft." (Cor. 3.J. 1.H. S. 41).

Aber dieser Du-Beglückung fehlt es noch an der nötigen Tiefe, die erst gemeinsame Erlebnisse bewirken. Zunächst ist es noch das

Junge, Knospenhafte, das in die Augen springt, das Reizvoll-Poetische, das aber noch des leidenschaftlichen Ergriffenseins harrt, und das erst in ihr auflodert, als sie bei Elis nächtlichem Berggang die Gefahr ahnt, die ihm, auf Grund seiner früheren Erzählung, zustoßen möchte. Hier wächst ein Gefühl des zunächst noch Besorgtseins sich zu einem wirklich innerer Verbundenheit aus, das getragen ist von der leidenschaftlichen Anteilnahme um das Schicksal des Du. (Vgl. Cor. 3. J. 1. H. S. 42—43.)

Und Elis? Auch er empfindet den Unterschied zwischen dem ewigen ruhelosen Umhergetriebensein und der friedvollen Bleibe bei Dahlsjö. Man beachte nur seine Worte:

„Zwar" hier . . . vielleicht auch anderswo, allein
Wos ähnlich ist, wie hier, wos hell und still ist,
Wo solch ein Bach ist, solch ein kleiner Garten
Sich an die Schwelle schmiegt von einem Haus,
Und wo du sitzen darfst am Abend, hören
Wie sie drin auf- und niedergehen und droben,
Und wo der Hund dann herkommt, sich an dir
Zu wärmen, weil er weiß, du bist vom Haus:
Nicht fremd und flüchtig, wie das wilde Wasser,
Nicht starr und finster, wie der Fels da drüben!"
(Cor. 3. J. 1. H. S. 34—35).

Man muß diesen Hang zum Idyllischen als symptomatisch für ein Künstlertum der Zeit um die Jahrhundertwende werten, soweit eine innere Haltlosigkeit sich dieses bemächtigt hatte; denn es ist nicht natürlicher Herzensdrang, sondern Unrast, seelische Gequältheit, die diese Sehnsucht bedingt. Man möchte sich irgendwo geborgen wissen, um der Gespaltenheit des Wesens entledigt zu sein. Es handelt sich also mehr um eine Sehnsucht aus Schwäche, die das Künstlerdasein am liebsten mit dem der kleinen Leute vertauschen möchte. (Vgl. Th. Mann, „Tonio Kröger".)

Wie sehr auch Elis sich nach einem ruhigen Dasein sehnt, und wie er seine Bestimmung als Unglück empfindet, beweist das Gespräch mit Dahlsjö im dritten Akt des Werkes. (Siehe S. 35—38 in Cor. 3. J. 1. H.) Aus der Tatsache, daß ihm Anna von ihrem Vater zugebilligt wird, erwächst ihm ein solches Gefühl des Frohlockens und der inneren Ergriffenheit, daß ihn ein rauschhafter Zustand der Gefühlserweiterung in Form einer Allanbetung erfaßt und er mit sich allein sein will in überquellender Glückseligkeit.

Aber wenn Elis den Wunsch, seinen Mantel zu holen, den er im Berg zurückgelassen hatte, als Vorwand zur seelischen Entspannung angibt (vgl. Cor. 3. J. 1. H. S. 38), so liegt darin ein wichtiges Symptom für die Dichtung. Denn im Grunde sind es wieder die unteren Mächte, die ihn umklammern und ihn geradezu magnetisch anziehen. Die Bergszene im dritten Akt (vgl. Cor. 3. J. 1. H. S. 43—47) ist darum von besonderer Wichtigkeit, bietet sie doch geradezu den Schlüssel zur Herzkammer des Elis und gewährt uns einen Einblick in seine Gefühlswelt, wie sie etwa aus der Begegnung mit dem Knaben Agmahd hervorleuchtet, der, um die jeweilige Stimmungsskala des Elis anzuzeigen, die Züge Annas trägt, um durch diese Täuschung Elis innerstes Wünschen bloßzulegen. Und dieses innerste Wünschen des Elis zielt auf Anna in einem einzigartigen Begehren, das die starke Ineinanderverkettung von Ich und Du beweist und Ausdruck eines eben solch leidenschaftlichen Willens zum Du ist, der dem Annas entspricht, und sich nur erotisch stärker äußert,

weil er mehr von körperlichen Impulsen bedingt ist. (Siehe Cor. 3. J. 1. H. S. 43—45.) Wo aber ein Begehren von solcher Intensität herrscht, da müssen die unteren Mächte hemmend empfunden werden, wie es auch aus der Anklage des Elis hervorgeht, als er den Trug Agmahds entdeckt.

„Bist du schon da! So kommt ihr alle, alle
Umstrickt mich wieder! Wer rief euch? wer? wer?
Ich war euch los, von Leib und Seele hatt ich
Euch weggeschüttelt." (Cor. 3. J. 1. H. S. 46.)

Entschieden bekennt er sich zum oberen Dasein, zu Anna, zu seinem Du, und fordert seine Freilassung aus den Banden, die ihn umstricken, und deren er sich nicht erwehren kann.

Mit diesem dritten Akt ist eigentlich die Entscheidung getroffen und allem Anschein nach hat das Leben gesiegt, und Elis ist ihm zurückgegeben. Jedenfalls versucht Elis sich ans Leben zu klammern, um bei Anna bleiben zu können, nur von einem einzigen Wunsche beseelt, bald mit ihr die Hochzeit begehen zu dürfen. (Vgl. Cor. 3. J. 2. H. S. 149.)

Aber schließlich muß das Wissen um seine Bestimmung die Oberhand behalten, und diesem Wissen entspringt auch sein Schuldgefühl gegen das Du, das er an sich gekettet hatte aus innerem Drang zum Leben, und das er trotz seiner großen Liebe zu ihm doch verlassen muß. (Vgl. Cor. 3. J. 2. H. S. 153.)

Der Widerstreit zwischen seiner Pflicht und seiner Neigung wurde von ihm zugunsten der Neigung gelöst. Aber hinderten die unteren Mächte ihn nicht an seinem ersten ursprünglichen Wollen, direkt zu ihnen hinüberzugelangen, und machten ihm die Bindung an Anna geradezu zur Pflicht? Kann aber von Schuld gesprochen werden, wo der Mensch seines Willens nicht mehr mächtig ist, weil diesen außerhalb seines Vermögens wirkende Mächte leiten?

Kann man es andererseits Anna zum Vorwurf machen, wenn sie das ihr zustoßende Glück so ohne weiteres hinnimmt und nicht weiter darüber nachdenkt, welcher Preis vielleicht dafür gezahlt werden muß? (Vgl. Cor. 3. J. 2. H. S. 151—52.)

Dadurch, daß Hofmannsthal von vorneherein ein höheres Schicksal walten läßt, enthebt er seine Gestalten der Schuld, bringt sie uns aber menschlich dadurch näher, daß er, wie im Falle Elis, einen irgend nur möglichen Schuldvorwand auch von diesem empfunden sein läßt, weil die Rücksicht gegen das Du, das unverschuldet leiden muß, bei ihm vorherrscht. Daß Elis nicht irgendein Spiel mit Anna betreibt, beweist ja die Tatsache, daß nach der Torbernszene (vgl. Cor. 3. J. 2. H. S. 155 bis 158) gerade Anna die Situation erfaßt und das völlig Unmögliche einer weiteren Ich-Du Bindung begreift.

Dieses Wachsen in eine Erkenntnis zweier Welten mutet einen bei ihrer doch schlichten, kindhaften Natur fast unbegreiflich an, beweist jedoch eine innere Reichweite, die einem Bewunderung abringt. (Vgl. Cor. 3. J. 2. H. S. 159.)

Daß in der Torbernszene im vierten Akt Parallelen zu Hauptmanns „Versunkener Glocke" zu finden sind, soll nur nebenher betont werden. Nietzsches bewußte Forderung des Uebermenschen ist sowohl im Hauptmannschen, wie auch im Hofmannsthalschen Werk abgewandelt worden in eine von oben geleitete (bei Hauptmann) bzw. aufgezwungene (bei Hofmannsthal) Bestimmung, um statt der egozentrischen Natur die dämonisch bedingte, statt der gewollten Haltung, das innere Müssen zu

rechtfertigen. Und da Hofmannsthal das Problem sogar nach der mystisch-religiösen Seite hin behandelt, wonach vom Standpunkt des absoluten Seins das Leben nur relativ bewertet wird, so ist eine Sprengung der intimsten Bindung, also auch der von Ich und Du, unumgänglich, wenn es sich um das Tun des auserwählten Menschen handelt.

Wie weit das mit echter Mystik zu vereinbaren ist, oder ob es sich nur um eine Wertverlagerung handelt, die vom Menschen aus betrieben wird, kann hier nicht weiter entschieden werden. Hofmannsthal setzt eben ein Müssen voraus, das dann vom Menschen aus willentlich bejaht wird.

Daß auch Elis zu diesem Punkt gelangen wird, erscheint unausbleiblich. Umso höher ist Anna in ihrer Liebe zu Elis zu bewerten, die nun, obwohl sie um künftiges Geschehen weiß, unter Verzicht auf ihr Ich sich nur als Du fühlt und in selbstloser Hingabe Elis so lange gehören will, als es ihm recht erscheint.

„Daß dus nicht bist! Daß du noch anders bist!
Und wer du seist und wie du mich zerstörst,
Solang du hier willst bleiben, bin ich dein."

(Cor. 3. J. 2. H. S. 161.)

Aber die Entscheidung ist schon getroffen, die eine weitere Ich-Du Bindung gewaltsam zerreißt und Elis den unteren Mächten zurückgibt, zu denen er sich nun restlos bekennt, leider zum Nachteil des Dramas; denn der fünfte Akt mit seinen von Elis allzu bewußt gehaltenen Erklärungen und Rechtfertigungen (vgl. Cor. 3. J. 2. H. S. 164—66) sprengt eigentlich die Problematik des Werkes zugunsten eines einseitigen Bekenntnisses zum Uebermenschen. Zugute gehalten mag werden, daß Elis der diesseitigen Welt schon irgendwie entrückt ist und schon verlernt hat, mit menschlichen Maßen zu werten. Jedenfalls mutet einen der Abschied von Anna so selbstverständlich und irgendwie unverbindlich an, daß man es dem Dichter fast zum Vorwurf machen könnte, zwei so „ungleichwertige" Menschen zeitweilig zusammengeführt zu haben. Hofmannsthal mag selbst empfunden haben, daß er auf dem Wege der Vergottung des Menschen zu weit gegangen und den Rahmen des Dichterischen zu sprengen in Gefahr war, und mag deshalb das Drama mit Ausnahme des ersten Aktes unveröffentlicht gelassen haben. Denn ein solch anthropozentrischer Standpunkt kann leicht irreligiös wirken, wenn die Grenze zwischen Gott und Mensch nicht scharf genug eingehalten wird. Mag es auch mit einer gewissen mystischen Richtung übereinstimmen, daß Gott die Bestätigung seiner selbst erst durch den Menschen erhält und dessen zu seiner Ergänzung und Vollendung bedarf, so ist dennoch eine solch bewußte Haltung vom Menschen aus nicht zu rechtfertigen, zum mindesten nicht nach christlicher Auffassung.

So wird in der Tat Anna die eigentlich tragische Gestalt, die geopfert wird um Elis willen. Was nutzt ihr ein weiteres Fortleben, wenn sie ihres eigentlichen Glückes verlustig gegangen ist, das darin besteht, mit dem Du zu leben, dem sie sich mit Leib und Seele vermacht hat.

Hofmannsthal deutet hier aus innerster Substanz weiblichen Wesens Annas Tragik, die eben in der Unerfülltheit ihres Schicksals besteht. Denn sie, die das Beste und Liebste von sich gab, steht nun entblößt und beraubt dem Leben gegenüber, weil sie ihre eigentliche Bestimmung nicht mehr erfüllen kann, da die seelische Einheit zerstört ist, die die wahre Herzensbindung als Grundlage zur echten Ich-Du Gemeinschaft

voraussetzt. Somit hat das Leben seinen Sinn für sie verloren, da ihr in ihm keinerlei Freuden mehr erblühen mögen. Wie sehr eine Stimmung der tiefsten Daseinsverzweiflung sie befallen hat, beweist folgende Stelle:

„Ich mag die Kinder nicht. Ich mag die Blumen nicht.
Ich kann nichts mehr gern haben in der Welt.
Er hat mich ganz vernichtet". (Cor. 3. J. 2. H. S. 170.)

Und wenn Annas Schlußworte in der Erkenntnis gipfeln, daß Elis besser nicht um sie geworben hätte, nun aber, das es geschehen wäre, sie auch für immer dadurch bestimmt sei, weil er, obwohl ein Fremder für sie, den Schlüssel zu ihrem Herzen besitze, so liegt darin das Wesentlichste des Dramas begründet.

Daß diese Unterscheidung, die der Dichter von vorneherein zwischen Elis und Anna macht, eine Behandlung des Ich-Du Problems sehr erschwert, dürfte nun einleuchtend sein.

Denn für Anna ist das Ich-Du Problem wirklich ein Existenzproblem gewesen, weil durch das Du ihr Leben erst Sinn und Inhalt bekam und sie sich auf dem Wege der Reife vom Kind zum Weibe befand.

Dadurch aber, daß ihr dieser Weg so jäh abgeschnitten und Erfüllung ihr nicht zuteil wird, fühlt sie sich leerer als je zuvor. Dagegen fühlt Elis sich bereichert, obwohl für ihn das Ich-Du Problem kein Existenzproblem im letzten Sinne war, und er die Du-Beglückung schließlich nur dahin bewertete, daß sie ihn vor seinem Einzug in die Unsterblichkeit noch einmal alle Freuden des Erdenlebens auskosten ließ.

Eine solch unterschiedliche Bewertung von Menschen aber, wonach einer für den andern buchstäblich geopfert wird, muß nach allgemein menschlichem Empfinden als ungerecht angesehen werden. Sie ist auch im Grunde ungerecht und erklärt sich nur, wie schon betont wurde, aus dem Denken und Fühlen einer Künstlergeneration heraus, die es verlernt hatte, Mensch und Ding richtig zu bewerten in ihrer gewaltsam betriebenen Anlehnung an Nietzsche.

Denn nicht das Außergewöhnliche als solches trifft der Vorwurf, sondern der gilt nur da, wo das Außergewöhnliche ins Bewußtsein gehoben wird und Sonderrechte beansprucht, weil dann ein anthropozentrischer Standpunkt leicht in eine egozentrische Haltung umschlägt. Wie gefährlich sich aber diese für das Ich-Du Problem erweist, dürfte aus der bisherigen Besprechung des Hofmannsthalschen Jugendwerks deutlich hervorgegangen sein, wie auch die Tatsache genug berücksichtigt worden zu sein scheint, daß es sich eben im „Bergwerk zu Falun" um eine wesentliche Akzentverschiebung handelt, weil von einem neuen Grenzbereich des Mystisch-Religiösen aus die Bewertung des Ich-Du Problems erfolgte und die Absolutheit des reinen Seins, dem der auserwählte Mensch entgegen zu streben habe, ausgespielt wurde gegen das wirkliche Leben, das dann von diesem nur relativ bewertet zu werden braucht. Ob nun diese Wertung und damit das Entstehen des Dramas aus einem Gefühl der Reaktion zu erklären ist, das dem Dichter nach den beiden Werken: „Die Hochzeit der Sobeide" sowie „Der Abenteurer und die Sängerin" erwuchs, weil er in ihnen vielleicht schon zuviel dem Leben Rechnung zu tragen und von seinen Forderungen bestimmt zu werden schien, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls wird er das Ich-Du Problem auch für sich sicher als Existenzproblem empfunden haben, so daß Persönlichstes in sämtlichen drei Werken des Jahres 1899 mitschwingt, wenn es auch am stärksten im „Bergwerk zu Falun" zutage tritt.

Abschließend sei bemerkt, daß sich diese Ausführungen über das „Bergwerk zu Falun“ notwendig von denen Walther Brechts (in Corona 3. J. 2. H. S. 210—235) abheben, da von einem anderen Gesichtspunkt aus die Bewertung erfolgte. Walther Brecht betont mehr die mystisch-religiöse Seite des Werkes und ordnet ihr alles Uebrige, also auch das Ich-Du Problem unter, und rechtfertigt aus dem inneren Müssen des Mystikers seine Haltung gegen das Du.

Eine solch unterschiedliche Bewertung konnte jedoch der Verfasser dieser Arbeit für das Ich-Du Problem nicht gutheißen, da es ihm zunächst an der Gleichsetzung der beiden Pole Ich und Du gelegen sein mußte, und er rein aus ihrer Gegenüberstellung in der Dichtung heraus seine Ansicht begründete. Daß dabei selbstverständlich auch der mystisch-religiösen Seite des Werkes Rechnung getragen werden mußte, war auch ihm einleuchtend, nur bestimmte eben ein anderes Denken und Fühlen seine Beurteilung des Ich-Du Problems im „Bergwerk zu Falun“.

Kunst und Lebensforderung in Einklang zu bringen, gilt, wie schon gesagt, Hofmannsthal als höchstes Ziel. Daß mit dem Ich-Du Problem die ersten ernsten Schwierigkeiten beginnen, mag er selbst in seiner Frühzeit empfunden und um deren Lösung gerungen haben.

Fast das gesamte Jugendwerk bezeugt die Wichtigkeit des Ich-Du Problems für einen Dichter, der von der Sendung des Künstler-Menschen lebhaft durchdrungen war. Dies soll mit knappen Strichen noch einmal gezeigt werden.

IV.

Rückblick.

Das Ich-Du Problem in seiner Existenzbedeutung aus dem dramatischen Jugendwerk Hofmannsthals herauszuschälen und in seinen wichtigsten Zügen zu erhärten, um von da aus auf den Entwicklungsgang des Dichters zu schließen, war die Aufgabe des Verfassers dieser Arbeit. Die enge Zusammengehörigkeit von Dichter und Werk, die Hofmannsthal selbst bestätigte (63), bot ihm eine wichtige Handhabe für die Beweisführung und erleichterte ihm das Verständnis für die Gestalten seiner Dichtung. Diese nun noch einmal in Beziehung zu unserem Thema zu sehen, das will dieser Rückblick vermitteln, der eben nur einen Auszug der wichtigsten, in dieser Arbeit vertretenen Thesen geben soll, um eine Zusammenfassung zu ermöglichen, damit die den Verfasser leitende Grundidee, nun jeglichen Beiwerkes entblößt, noch einmal sichtbar werde.

Den Widerspruch, der zwischen der rein ästhetischen Lebensführung und einer existentiellen Erfassung des Ich-Du Problems besteht, mag

Hofmannsthal früh geahnt haben, dafür bietet sein Erstlingswerk „Gestern" den klaren Beweis.

Dialektisch geradezu bezwingend läßt der Dichter seine Hauptgestalt Andrea mit seinem impressionistischen Lebensgefühl sich selbst ad absurdum führen, als er nämlich durch die Handlungsweise seiner Geliebten Arlette die Früchte erntet, denen er mit seiner Verkündigung der rein egozentrischen Haltung den Boden vorbereitet hatte. Daß er einmal das Opfer seines dem Du eingeimpften Standpunktes werden könnte, hatte er wahrscheinlich nicht in Rechnung gezogen. Aber er muß nun Farbe bekennen und auch dem Du das zubilligen, was er für sich forderte. Doch wenn Andrea sich darin auch als konsequent erweist, so steht doch die plötzliche Strenge seines Denkens nach gemachter Erfahrung im Widerspruch zu seiner früheren Auffassung und beweist das noch unreife Gebaren eines jungen Menschen, den jedoch, und das ist das wesentlichste Ergebnis dieser Erstlingsstudie, die Erkenntnis überkommt, daß eine auf so unsicherer Grundlage fußende Ich-Du Bindung, wie sie das impressionistische Lebensgefühl bietet, auf die Dauer nicht tragbar ist; daß vielmehr das Du die Grenze für jegliches Tun bilden muß und jede echte Ich-Du Bindung ganz von selbst den Anspruch der Treue erheben darf. Nach zwei Seiten schwingt wesentlich die Erkenntnis des Dichters aus. Einmal lehnt er es ab, das Du nur als Reizmittel zu bewerten, sodann aber leitet ihn der Gedanke, daß das Ich durch die Atmosphäre nicht aufgesogen werde, was ja den eigentlichen Konflikt in „Gestern" bewirkte, weil es die Ursache für die Treulosigkeit Arlettes bildete.

Die Wertung der Treue ergibt sich also ganz von selbst unter Berücksichtigung sowohl des ethischen, wie auch des ästhetischen Standpunktes.

Der junge Hofmannsthal unterscheidet im übrigen sehr fein zwischen bewußt und unbewußt gerade aus dieser Zweiseitigkeit seines Denkens heraus. Bewußtheit ist notwendig für ihn bei jeglicher Gefahr der Aufsaugung des Ich durch die Atmosphäre, da muß das Du als Grenze empfunden werden, wenn nicht jede Bindung illusorisch werden soll. Andererseits liegt bei übergroßer Bewußtheit die Gefahr nahe, daß unmittelbares Empfinden und schlichtes natürliches Fühlen einem bewußten Genuß des Du geopfert wird, weil dieses dann lediglich als Reizmittel bewertet und ihm sein Eigenwert genommen wird. Immer wieder betrachtet so der junge Hofmannsthal das Leben von zwei Achsen, und wenn Claudio im „Tor und Tod" die Treue lernen will, die der Halt von allem Leben ist, so spielen auch diese beiden Gesichtspunkte dabei eine große Rolle. Darum faßt Hofmannsthal im „Tor und Tod" das Du zunächst im weitesten Sinne auf, doch findet auch die speziellere Seite der Ich-Du Problematik ihre genügende Berücksichtigung. Sehnsucht nach Bindung erfüllt Claudio, nachdem ihm die Vernachlässigung der ihn umgebenden Umwelt durch Vermittlung des Todes vor Augen geführt wurde. Andererseits empfindet er das bewußte Spiel mit dem Du als große Schuld. Er fühlt sich als Außenseiter und ist beseelt von dem Willen, hineingestellt zu sein in die menschliche Ordnung, weil die Isolierung die Gefahr des Sichverlierens an die Dinge bewirkt, wobei es zu keiner Ich-Bildung kommt, sondern vielmehr, als Folge einer inneren Verspieltheit, ein überwaches Denken und Fühlen oft eintritt, das schließlich in ein bewußtes Genießen des Du ausartet und jede Ich-Du Bindung mit der Zeit lockert und zerstört.

Daß nur aus der wahren inneren menschlichen Verbundenheit das Ich-Du Problem zu lösen ist, ist somit die Erkenntnis Claudios, die sich auswirkt in seinem unbedingten Willen zur Treue. Deshalb liegt auch dem Werk jene gläubige Haltung zu Grunde, die in die Zukunft weist, und die von der Hoffnung auf Ueberwindung der egozentrischen Haltung und der vollen Anerkennung des Du durchdrungen ist.

Diesen Eindruck unmittelbarer Frische und jugendlicher Naivität, gepaart mit einem kritischen Verstand und heller Bewußtheit, lösen auch die Werke der zweiten Periode des Jahres 1897 aus. Wenn der Dichter im „weißen Fächer" sein barockes Erbe entdeckt und an das Stegreifspiel anschließt, so weist das von selbst auf eine gewisse Ueberlegenheit hin, aus der heraus er mit feiner Ironie Mensch und Ding betrachtet, ohne daß ihm Ernst der Gesinnung und gründliche Erfassung der Ich-Du Problematik abgesprochen werden kann. Zum ersten Male ersteht durch die Schilderung Fortunios das Du in voller Natürlichkeit und plastischer Rundung vor den Augen des Lesers und beweist die gewonnene Reife des Dichters im Anschauen der Dinge und in der Fähigkeit, durch sie beeindruckt zu werden. Sodann aber wirkt sich über das ästhetische Moment hinaus das der Tat aus, in der willentlichen Treue Fortunios zum Du nämlich, auch über dessen Tod hinaus.

Gewollte Treue als Weg zur Charakterbildung ist ein wichtiger Gesichtspunkt der Dichtung. Nur ist sie unmöglich durchzuführen bei der Jugend Fortunios, der für das Leben erzogen werden und nicht zur Vereinsamung gelangen soll. Entschuldigt wird somit die Preisgabe des Ich, denn eine solche bedeutet im Grunde seine Hinwendung zu Miranda.

Aber daß das Leben sich stärker erweist als die noch so bewußte Haltung, beschwert die Dichtung nicht im geringsten, die eine andere Zielrichtung hat, nämlich die Hinwendung zum echten Leben und die Anerkennung seiner Pflichten und Bindungen. Wenn somit Fortunio Anwalt des Lebens wird vor seiner Base Miranda, so gibt ihm der Dichter darin Recht, weil auch er das Leben vor jeder stilisierten Haltung in Schutz nimmt.

Und wenn schließlich auch Miranda sich überwunden fühlt und ihr Ich preisgegeben sieht, so entschuldigt auch dies, zumal wenn die allmähliche Ich-Entfremdung mit so feinen künstlerischen Mitteln dargestellt wird, die Allgewallt des Lebens und die heranbrechende Macht eines echten Liebesgefühls.

Und daß das gewonnen wird, darauf kommt es ja dem Dichter an, denn so wirkte sich die Liebe zum verstorbenen Du in Fortunio zu einer Kraft aus, ein anderes, von ihm begehrtes Du, seiner Verkrampfung und bewußt gewollten Vereinsamung zu entreißen und ein neues Glück zu ermöglichen, das dann vielleicht dahin führt, wohin die Großmutter den Sinn Fortunios gelenkt hatte, nämlich über die ästhetische Seite der Bewertung der Ich-Du Bindung hinaus zu der der Tat, des Opfers vorzustoßen, die erst den wahren Wert der Ich-Du Gemeinschaft ausmacht.

Diese positive Bewertung der Ich-Preisgabe, sofern damit eine verkrampfte Haltung überwunden und ein neues echtes Lebensgefühl gewonnen wird, das sich der Pflichten und Aufgaben des Daseins bewußt geworden ist, beweist die Wichtigkeit des Ich-Du Problems in seiner Existenzbedeutung für den jungen Hofmannsthal, vor allem, wenn man berücksichtigt, wie er in einem anderen Werk des Jahres 1897: „Der

Kaiser und die Hexe", die Verpflichtungen herausstellt, die einem aus der Ich-Du Gemeinschaft erwachsen, und wie er die ungetrübte Reinerhaltung der durch das Kind geheiligten Ich-Du Bindung betont. In diesem Werk wird die gefährliche Macht des Eros mit ihren gewaltigen Auswirkungen gezeigt, wie sie nicht nur zu einer Lockerung einer bereits bestehenden Ich-Du Bindung führt, sondern darüber hinaus die Gefahr des Unterganges eines ganzen Staatswesens zur Folge haben kann, sofern dessen Leiter von ihr umgarnt und damit seinen eigentlichen Pflichten entzogen wird. Das Erkenntnisvermögen des jungen Hofmannsthal hat in dieser Dichtung einen hohen Grad gewonnen, da unbedingte Wahrhaftigkeit der Gefühlshaltung gegen das Du gefordert wird, wenn nicht die Ich-Du Bindung mit der Zeit eine Trübung erfahren soll.

Reflexion und frische Darstellungskraft finden sich zu glücklichem Ausgleich in dieser Dichtung, die als Ziel die Urdreiheit des Lebens: Vater, Mutter, Kind, sowie das Werk hinstellt. Der Kaiser, dem durch das fruchtlose Treiben mit der Hexe der Sinn verwirrt ist, wird durch Vermittlung höherer Gewalten wieder auf den rechten Weg gebracht, die ihm, am Beispiel des Lydus gemessen, seine Inkonsequenz bei all seinem Tun vor Augen führen, was ja auch die Vernachlässigung seiner Amtsgeschäfte zur Folge hatte, und ihn sodann erkennen lassen, wie er durch Schuld von Urbeginn an in die menschliche Ordnung eingereiht ist. (Schicksalserlebnis des blinden Kaisers.) Das Ich-Du Problem gibt schließlich den Ausschlag. Das Zurückfinden des Kaisers zu seiner Gattin und zu seinen Kindern, mit denen er durch seine echte Reue innerlich versöhnt ist, gibt ihm die Kraft, endgültig den Eros zu überwinden und den letzten Ansturm der Hexe abzuwehren. Ist diese Grundvoraussetzung aller menschlichen Pflichten aber wieder geschaffen, so darf daraus auf eine restlose Erfüllung seiner kaiserlichen Sendung geschlossen werden.

Man erkennt also, nach welcher Seite der Existenzbedeutung hin der junge Hofmannsthal das Ich-Du Problem jeweils behandelt und es immer wieder klaren Zielen entgegenführt und die Vereinigung der ethischen Komponente mit der ästhetischen anstrebt.

Karl Justus Obenauer (64) betont in seiner Hofmannsthalstudie, daß dem Dichter der naive Glaube, von dem sein Frühwerk beseelt sei, später verloren gegangen wäre. In der Tat stellt sich im letzten Drittel seiner Jugendperiode, den Werken des Jahres 1899, schon ein skeptischer Zug ein von manchmal fatalistischer Prägung, der dem nun gegenständlichen Denken und Fühlen des Dichters entspringt, der das Leben selbst in seinem vollen Umfang in seinen Werken wiederzugeben versucht und sich nicht mehr so sehr selbst zum Gegenstand seiner Dichtung macht.

Daß damit ein Schwinden des Optimismus bei der Bewertung des Ich-Du Problems auch für seinen persönlichen Werdegang, von dem doch irgendwie die Werke (der Jahre 1891—93 und d. J. 1897) zeugen, verbunden ist, erscheint selbstverständlich, denn nun dringen die Dinge des Außen stärker auf ihn ein, und das Leben mit seinen brennenden Anliegen und Problemen erfordert seine Berücksichtigung im dichterischen

Werk. Hofmannsthal schließt an das große Bühnendrama an und überwindet in etwa seinen bisherigen Subjektivismus, um der Realität in höherem Maße Rechnung zu tragen. Schon das Werk des Jahres 1897 „Die Frau im Fenster" zeugte von diesen Bestrebungen und bewies in der Darstellung des Zusammenpralls von Ich und Du echten dramatischen Atem. Zum ersten Male wählt Hofmannsthal hier die tragische Lösung in der Behandlung des Ich-Du Problems und läßt seine Hauptgestalt für eine Tat leiden, die ganz und gar ihrem fraulichen Charakter entspricht. Ja eigentlich sühnt Dianora mit dem Tode das, wogegen sie in ihrem bisherigen Leben an der Seite ihres ehelichen Gemahls verstoßen hat, und findet so zu echt weiblichem Wesen zurück, da sie mit ihrem Geschick ausgesöhnt und als wirklich Liebende gerechtfertigt ist. Als wichtigstes Ergebnis des Dramas gilt also die Herausstellung der wahren Grundlagen weiblichen Liebeslebens, der Demut und der Herzensreinheit.

In den beiden Werken des Jahres 1899 nun: „Die Hochzeit der Sobeide" und „Der Abenteurer und die Sängerin" tritt wiederum die Zweiseitigkeit des Hofmannsthalschen Denkens genügend in Erscheinung. Zugleich ist, namentlich im ersten Werke, Hofmannsthal dem Kompromiß recht nahe, da schon jenes Gedankengut bei ihm auftaucht, das der Ehe schon rein als Faktum Wert zumißt, auch wenn sie nicht auf der Herzensbindung fußt. (Endgültiger erscheint dies formuliert im Werke des Jahres 1908: „Christinas Heimreise".) Der Kaufmann in der „Hochzeit der Sobeide" erwägt die wirksame Macht der allmählichen Gewöhnung, der alles nach und nach ausgleichenden Zeit bei seinen Betrachtungen über seine Stellung zum Du, dessen er verlustig gegangen ist, und stellt diese Faktoren seinem bisherigen, vom Gesetz der Harmonie erfüllten Denken, entgegen, das Sobeide freigab, damit sie ihrer Herzensneigung auch folgen könne. Freilich wird ihr diese zum Verhängnis, weil sie von dem Du, zu dem sie sich bekannte, das Gleiche erwartete und alles aufs Spiel setzte. Doch das Du entzog sich ihr, und so blieb kein anderer Ausweg als der Freitod, weil sie selbst über ihr Geschick entschieden hatte, und es, von ihr aus gesehen, für sie kein Zurück zum Kaufmann geben konnte, wenn nicht der Sinn des Trauerspiels zuschanden werden sollte. Hofmannsthal läßt in diesem Drama die jede substantielle Wertung aufhebende Macht der sinnlichen Triebe in vollstem Maße erstehen, wonach Ganem geradezu als Ungeheuer erscheint, der, ebenso wie sein Vater und Gülistane, das Verbrechen nicht scheut, wenn es die Sinnenlust zu befriedigen gilt.

Aus dieser Berücksichtigung der Schattenseiten des Lebens, der unverdorbene, aber weltfremde Geschöpfe zum Opfer fallen, erklärt sich seine neue Stellungnahme zum Ich-Du Problem, hinter der sich die Anerkennung einer gewissen Aktivität verbirgt, wonach man vom Kaufmann etwas mehr Entschlossenheit hinsichtlich der Aufklärung Sobeidens hätte fordern können, auch wenn ihre Illusionen vorerst zerstört worden wären.

Hofmannsthal will in diesem Drama beiden Faktoren eben Rechnung tragen und sowohl gegen das vom Harmoniegesetz erfüllte Denken, das die unbedingte Liebesleidenschaft anerkennt und sich nicht gegen sie stemmt, wie auch gegen jene Form der Ich-Du Bindung, die zunächst nicht auf der Herzensbindung fußt, sich später jedoch als segensvoll erweist, gerecht bleiben.

Aehnliche Wege geht der Dichter auch im „Abenteurer und Sängerin", wobei er eine Lösung des Ich-Du Problems bejaht, die nach einer Vereinigung der idealen Existenz mit der realen trachtet, wie sie von Vittoria vollzogen wird, deren Herz ihrem ersten ungetreuen Geliebten, dem Baron Weidenstamm, von dem sie auch ein Kind hat, gehört, die jedoch, um gegen das Leben gerecht zu bleiben, eine reale Bindung bejaht und eine solche mit Venier, ihrem Gatten, auch lebt. Der Konflikt entsteht durch das plötzliche Auftauchen ihres ersten Geliebten, und es wird dann schließlich durch die Lüge ein weiteres Bestehen dieser ihrer Lebensführung ermöglicht. Auch hier entschuldigt der Dichter alles aus der Lebenslage Vittorias, gegen die das Du in Gestalt Weidenstamms sich nicht verpflichtet fühlte, da es sich selbst nach erfolgtem Wissen um seine Vaterschaft ihr entzog. Allerdings ist es dann nur dem Zufall zu verdanken, wenn alles so weiter geht, wie bisher, und das Auftreten des Abenteurers eben nur Episode bleibt.

Für Hofmannsthal bildet in diesem Drama die Mann-Weib Polarität den obersten Gesichtspunkt, und zwar stellt er den schicksallosen Mann, für den das Du nur in der Vielzahl existiert, und dem jedes Erlebnis, weil er es nur ästhetisch bewertet, zerrinnt, so daß sein ganzes Dasein aus einer Summe von Impressionen besteht, in Gegensatz zur schicksalhaften Frau, für die ein einmaliges Erlebnis bindend ist, und die sich über die Du-Beglückung hinaus zu der Form der Ich-Du Gemeinschaft hinsehnt, die auf der wahren Herzensbindung beruht. Nur die Unerfülltheit ihres Geschicks ließ Vittoria den Kompromiß gutheißen und reale mit idealer Existenz vereinen. Gerade dieses Werk bezeugt auch das echte dichterische Bestreben der Vereinigung der ästhetischen mit der ethischen Komponente. Die konstruktiv anmutende Gestalt Cäsarinos soll in ihrer Durchdringung von väterlicher und mütterlicher Erbanlage zukunftweisend sein und dient sicherlich einer möglichen Versinnbildlichung dieses dichterischen Gedankengutes. Daß darüber hinaus Hofmannsthal die Forderung der Vaterschaft erhebt, ergibt sich ganz von selbst aus seinem umfassenden Denken und steht in engster Beziehung zu dem in früheren Werken beobachteten Wollen. Nur wird hier aus reiferer Einstellung heraus die Vaterschaft gefordert, weil der Dichter sich auch über die künstlerische Seite seines Wesens im Klaren ist und aus bewußter Haltung heraus die Entscheidung getroffen werden muß. Und damit wäre auch die Ueberleitung zum letzten Werk der Jugendepoche, dem von Walther Brecht in seinen fehlenden Teilen veröffentlichten „Bergwerk zu Falun", das an E. T. A. Hoffmanns gleichnamige Erzählung anschließt, gefunden. Denn dieses beweist die dichterische Schwebe zwischen der verpflichtenden Welt der Kunst, die hier umschrieben ist durch mystische Zeichengebung, und der direkten Hinwendung zur Ich-Du Gemeinschaft. Hofmannsthal mag eine endgültige Ich-Du Bindung als zu verfrüht und darum als eine persönliche Einengung empfunden haben, da dann die künstlerische Seite seines Wesens der ihrer harrenden Möglichkeiten beraubt würde, und so ist es möglich, daß das Werk seine Entstehung einem Gefühl der Reaktion auf das in anderen Werken vertretene Gedankengut verdankt.

Innere Notwendigkeit zwingt einerseits Elis, die Hauptgestalt des Werkes, diesen seinen Weg zu gehen; denn er handelt nach dem Gebot höherer Mächte. Andererseits birgt die Dichtung aber anthropozentrisches Gedankengut, auch was die Stellungnahme zum Ich-Du Problem

anbetrifft; denn das Du in Gestalt Annas muß sich der höheren Forderung fügen, die, und das ist das Bedenkliche in diesem Werk, Elis zu der seinigen macht. Denn in seiner Hinwendung zu den höheren Mächten betont er notwendigerweise seine Sonderrechte, da ihn ein inneres Müssen sowohl menschlichem Denken und Fühlen, als auch menschlichen Satzungen enthoben hätte. Man kann von einer, allerdings wohl begründeten, egozentrischen Haltung des Elis sprechen, weil Hofmannsthal seine mystisch-religiöse Sendung betont. Doch dann ist Elis auch wieder so schicksalsgebunden, daß das egozentrische Moment dahinter zurücktritt, vor allem, wenn man berücksichtigt, wie er sich ans Dasein zu klammern versucht und die Ich-Du Bindung vollziehen will. Es waltet wirklich ein dämonisches Geschick über ihm, so daß er nicht so handeln kann, wie er möchte, sondern seine Neigung unterdrücken muß zugunsten einer höheren Notwendigkeit.

Wenn Hofmannsthal so die dichterische Sendung von einem dämonischen Hintergrund aus begründet, um damit die Unmöglichkeit ihrer Vereinigung mit der Ich-Du Bindung zu betonen, so kann man damit einverstanden sein.

Aber da auch die Möglichkeit vorliegt, daß von einer anthropozentrischen Stellungnahme aus das Ich-Du Problem betrachtet wurde, so würde Elis von vorneherein gegenüber Anna im Vorteil gewesen sein, und damit wäre letzten Endes der eine der Gebende und der andere der Nehmende gewesen, und das verträgt eine ernste Stellungnahme zum Ich-Du Problem wieder nicht.

Auch daß Anna durch Elis ihre Bestimmung erhält, ist kein Gegenbeweis, denn die Schwierigkeiten, das Ich-Du Problem zu lösen, lassen sich leichter beseitigen, wenn man von der Ungleichwertigkeit von Ich und Du ausgeht, was aber im Grunde die Behandlung des Ich-Du Problems, sofern sie aus reiferen Gesichtspunkten heraus erfolgt, nicht verträgt.

Deshalb durfte der Verfasser dieser Arbeit Anna als die eigentlich tragische Gestalt bezeichnen und sich mit Recht dabei auf den Ausgang des Werkes berufen.

Doch wie dem auch sei, der Ernsthaftigkeit, mit der Hofmannsthal die Schwere des Ich-Du Problems empfunden hat, kann man sich nicht verschließen, auch wenn man mancher Lösung nicht beipflichten kann.

Was haften bleibt, ist der Eindruck einer aus tiefgründiger Betrachtungsweise hervorgegangenen Darstellung eines für den Dichter sicher sehr wichtigen Problems in seinem künstlerisch fein aufeinander abgestimmten, in sich geschlossenen dichterischen Jugendwerk.

V.

Schlußkapitel.

Wenn diese Arbeit auch in erster Linie die Darstellung des Ich-Du Problems im dramatischen Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals zur Voraussetzung hat, so soll doch der Vollständigkeit halber, und um dem Thema eine gewisse Rundung zu verleihen, auch die übrige dramatische Produktion miteinbezogen und in einem knappen Aufriß auf das Ich-Du Problem hin untersucht werden.

Dabei kommt es dem Verfasser selbstverständlich nur darauf an, gewisse Grundlinien herauszuschälen und die wesentlichsten Gesichtspunkte den einzelnen Dramen abzugewinnen, damit die Einstellung des Dichters zum Ich-Du Problem, sowie dessen künstlerische Behandlung in seinem dramatischen Schaffen insgesamt ersichtlich werde. Daß dabei der existentiellen Seite der Ich-Du Problematik ein besonderer Wert zugemessen und in erster Linie sie zur kritischen Erörterung herangezogen wird, das ergibt sich aus den bisherigen Ausführungen wohl ganz von selbst und erklärt sich aus der dichterischen Einstellung zum Ich-Du Problem gerade als einem bedeutsamen Existenzproblem.

Diese grundsätzlichen Bemerkungen sollen den nun folgenden Darlegungen vorangestellt sein.

Die Betrachtung des letzten Drittels des Hofmannsthalschen Jugendwerkes, das als eine Hinwendung zum Bühnendrama großen Stils vom Dichter gedacht war, ergab als bedeutsamste Feststellung wohl den vergeblichen Versuch des Dichters zur Ueberwindung seines Subjektivismus.

Schwang sich der Erkenntnisgehalt seiner Werke einmal nach der Voranstellung eines objektiven Wertes, nämlich dem der Vaterschaft, aus, so scheute der Dichter anscheinend davor zurück, diesen Wert in seinem vollen Umfang verbindlich zu nehmen, und aus dieser Auseinandersetzung zwischen Kunst und Lebensforderung erwuchs das „Bergwerk zu Falun", in dem der Dichter in hohem Maße sich selbst wieder zum Gegenstand seiner Dichtung machte, um die Ausnahmestellung der Künstlerpersönlichkeit auf Grund höherer Berufung und persönlichen Auserwähltseins zu rechtfertigen.

Künstlerische und mystisch-religiöse Triebkräfte wurden eng miteinander verflochten und das innere Müssen betont, dem der einem so hochragenden Ziele nachjagende Mensch unterworfen ist.

Immerhin ließ sich eine anthropozentrische Haltung nicht leugnen, und da eine solche mit den Forderungen, die man an das Drama stellt, nicht in Einklang zu bringen war, so mochte der Dichter es wohl selbst empfunden haben, daß er auf diesem Wege als dramatischer Dichter nicht weiterkommen würde (65). Wenn er jedoch sich als Dramatiker treu blieb und dabei in der Wahl seiner Stoffe auf antike Vorbilder

zurückgriff, so geschah dies sicher deshalb, weil ihm hier Motive zur Gestaltung aus einem objektiven Bereich zur Verfügung standen. Dies zwang ihn zunächst, von sich Abstand zu nehmen, und damit war seinem Subjektivimus der Boden der reinen Ich-Darstellung entzogen und dieser auf feste Gegebenheiten hingelenkt.

Entweder war dieser Subiektivismus nun Ausdruck eines neuen Zeitgefühls, das eine Umwertung der Werte und Maßstäbe einer vergangenen Welt betrieb, im Glauben, tiefere Wahrheiten zu sehen und eine objektivere Einstellung zu wirklichen Wesenheiten zu haben, oder aber er blieb eine rein literarische Angelegenheit, die moderne Geistesströmungen artistisch auszuwerten verstand.

Es kann nun nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, Hofmannsthals Stellung zur Antike näher zu beleuchten, das haben in eingehender Weise die Arbeiten Lili Hagelbergs (66) und Ernst Hladnys (67) getan, und in diesem Zusammenhang darf auch auf den Aufsatz Josef Hofmillers (68) hingewiesen werden. Für den Bereich dieser Arbeit gilt nur das Ich-Du Problem, und zwar in einer für den Dichter ganz besonderen existentiellen Bedeutung, und das erübrigt eine eingehende Betrachtung der beiden Werke „Elektra" sowie „Oedipus und die Sphinx". Zwar lassen sich, was die „Elektra" anbetrifft, in der Gegenüberstellung von Elektra und Chrysothemis Merkmale des Ich-Du Problems unschwer feststellen, und zwar werden diese einmal zur Erklärung des rein kreatürlichen Begehrens der Chrysothemis in der Dichtung angeführt, um es als das einer Frau zu rechtfertigen, die sich einer Tat nicht gewachsen fühlt, und die dem ihr aufgedrängten Zwang, sie tun zu müssen, nicht ihre eigentliche Bestimmung opfern will, welche für sie allerdings nicht gerade eine hohe Idee verkörpert sondern mehr den Wunsch nach Befriedigung allzu menschlicher Bedürfnisse enthält. (Vgl. g.W. Bd.V, S. 120—129.) Zum andern Mal benutzt Hofmannsthal Erkenntnisse der Sexualpsychologie und verwertet etwa das Motiv der auf dem Gedankenwege vorweg genommenen erotischen Beziehung zwischen Mann und Weib, um aus dieser Form der Antizipation den Haß und den Rachedurst Elektras gegen die Verbindung Klytämnestra-Aegisth, aber auch ihre Machtlosigkeit, dieser Verbindung durch den Mord ein Ende zu bereiten, zu erklären. (Vgl. g.W. Bd.V, S. 168—174.)

Der Gedanke der Tat, die Treue gegen sich selbst, um einer höheren Idee zu dienen, ist bestimmend für die Gestalt der Elektra, und somit ist das Ich-Du Problem dem Tatproblem in diesem Werke untergeordnet und nur zur Deutung seelischer Motive miteinbezogen worden.

Aehnlich ist es in „Oedipus und die Sphinx". In diesem Werke fußt das Ich-Du Problem im wesentlichen auf modernen Geistesströmungen, die durch Sigmund Freuds Aufstellung des Oedipus-Komplexes in etwa eingeleitet wurden. Auch hier ist das Tatproblem zentral und das Ich-Du Problem in Gestalt des Oedipus-Komplexes ihm nur vorgelagert, um Oedipus als einen innerhalb seines Bluts- und Ahnenbereiches Eingesponnenen zu deuten, der in diesem Bereich sein Geschick erfüllt in einer Kette aufeinanderfolgender, von ihm auf Grund höherer Schicksalsfügung geforderter Taten.

B. v. Wiese (69) unterschied darum in seiner Analyse des Werkes deutlich zwischen Oedipus und Kreon und gab der Oedipusgestalt, trotz der furchtbaren Ausmaße ihrer Taten, den Vorzug, eben weil Oedipus doch Tatmensch sei. Für Kreon aber, den ewigen Dilettanten, der nur

durch seine freiwillige Unterwerfung unter die Macht eines Größeren noch in etwa gerechtfertigt ist, ist ebenso wie für Elektra die Unfähigkeit zur Tat die Folge seines antizipierenden Vorwegwissens, und diese Form der Antizipation erstreckt sich bis auf das Gebiet des Ich-Du Problems (vgl. g.W. Bd. VI, S. 132). Mehr sexualpsychologische Bedeutung also und nicht so sehr unmittelbar existentielle hat das Ich-Du Problem folglich in beiden Griechenstücken, und damit dürfte sich eine weitere Betrachtung dieser Werke erübrigen. Dagegen muß die sich an Otways „Venice Preserved" zwar anlehnende, aber in der Charakterisierung ihrer Gestaltung als durchaus Hofmannsthalisch zu bezeichnende dramatische Schöpfung, „Das gerettete Venedig", einer näheren Betrachtung hinsichtlich des Ich-Du Problems gewürdigt werden. Ist doch für die beiden Hauptgestalten des Werkes, Jaffier und Pierre, ihre Stellung zum Du ein wichtiger Ausgangspunkt für das Verständnis ihrer inneren Welt. Hofmannsthal, dem immer eine Synthese der ethischen mit der ästhetischen Komponente vorschwebte, verteilt hier die Akzente mehr nach der Seite der Vitalität, als deren Vertreter Pierre anzusehen ist, sowie der Sensibilität, die Jaffier für sich in Anspruch nehmen darf. Jedem der beiden Freunde fehlt eigentlich zur inneren Rundung das Element des anderen, und die Tragik, daß sie sich gegenseitig zerstören, darf nicht von dem Drama allein aus, also in dem Verrat Jaffiers einerseits, und in einer Verkennung des Wesens des Freundes und damit falschen Zumutung an sein Leistungsvermögen von Seiten Pierres gesehen werden, sondern es handelt sich fast noch mehr um ein Gefühl des Zweifels von Seiten des Dichters, diese beiden menschlichen Wesenheiten in Einklang zu bringen, wenn sich ihre jeweiligen Träger, und es scheint, daß diese Wesenheiten bewußt unter beide Gestalten aufgeteilt wurden, gegenseitig verderben müssen.

Wesentlich ist dabei beider Stellung zum Du. Ueberempfindlichkeit in allen Dingen, die das Du betrifft, lassen Jaffier schließlich zum Verräter werden. Sein übergroßes ästhetisches Empfinden bringt ihn in Abhängigkeit von seiner Frau, die eigentlich seinem Leben erst Sinn und existentielle Bedeutung gibt. Das Fluidum seiner Frau ist ihm höchster Lebensbesitz, und damit ist er für ein hartes Tatleben eigentlich unbrauchbar. Pierre aber, der Tatmensch, ist für ein Liebesleben im tieferen Sinne, auf Grund seiner nur aufs Politische bezogenen Natur nicht geschaffen und empfindet dieses Nachstehen gegenüber seinem Freunde in vollem Umfang. (Vgl. g.W. Bd. VI, S. 365—66.) Dagegen besitzt er Pflichtgefühl und Charakterfestigkeit genug, um seiner Aufgabe als Leiter der Verschwörung gerecht werden zu können. Beide trennt also ihre gänzlich verschieden gelagerte Du-Welt, die für den einen die Gattin, für den anderen das Werk und die Tat bildet.

Dies wäre die eine zu betrachtende Seite des Dramas, die in einem an Fatalismus grenzenden Gefühl der Unvereinbarkeit solcher Gegensätze ausklingt. Die andere aber liegt auf einer ähnlichen Ebene und hat zur Voraussetzung, daß auch die beiden Pole Ich und Du sich gegenseitig zum Verhängnis werden, ohne daß von der Schuld irgendeines Teiles gesprochen werden kann.

Bluts- und Traditionsgebundenheit in Form eines Auslesegedankens erscheinen als eine unüberbrückbare Schranke zwischen Ich und Du, sofern es sich um ein Tun handelt, das das Heraustreten des Du aus dieser Gebundenheit und eine Parteiergreifung für die Sache des Mannes

erfordert. Aus Haß gegen die Umgebung ihres Mannes, an die er auf Grund eines gemeinsam zu vollziehenden Unternehmens gebunden ist, schürt Belvidera das Mißtrauen in Jaffier derart und zwar mit allen, die reizbaren Seiten seines Wesens verletzen könnenden Mitteln (vgl. g. W. Bd. VI, S. 412—419), bis dieser schließlich ihr ausgeliefert ist und sich an sie klammert, die ihm Rettung verspricht. Aber in der Auseinandersetzung zwischen der Bindung an Blut und Tradition und der an das Du erweisen sich die Mächte der ersteren Bindung als stärker, und das ist die andere Seite des Fatalismus, das Gefühl der nirgends zu sprengenden Grenzen nämlich, die auch zwischen Ich und Du gesetzt sind.

Grete Schäder (70), die in ihrer Hofmannsthalstudie Aufschlußreiches über des Dichters Frauengestalten und damit auch über das Ich-Du Problem in feinsinniger Form zu sagen weiß, geht hier meines Erachtens in der Bewertung der Belvidera zu weit und mißt ihr eine Bedeutung zu, die einer kritischen Betrachtung nicht standhält. Denn auch Belvidera verfällt einem Einfluß von außen her und erliegt ohnmächtig der Wucht fester Gegebenheiten.

Tatsächlich ist es der Gedanke der Schicksalsverkettung, der in diesem Drama zentral ist, und der auch das Ich-Du Problem bestimmt, so daß, statt daß Ich und Du gemeinsam für eine zu vollziehende Tat in Bereitschaft treten und sich gegenseitig ermutigen, Ich und Du als zwei sich gegenseitig zerstörende Elemente empfunden werden. So bleibt ein nach verschiedenen Seiten ausschwingendes fatalistisches Grundgefühl Hauptwesenszug dieser Dichtung.

Daß mit einer solch skeptischen Geisteshaltung, die die Ironie des Schicksals zur Voraussetzung hat, am ehesten der Komödie beizukommen ist, dürfte einleuchtend sein. Und so sehen wir in der nächsten Periode des Jahres 1908 das Lustspiel im Mittelpunkt des dichterischen Schaffens und zwar in Form einer gefälligen Abwandlung des Ich-Du Problems zu einem Spiel zu dritt in mehr verflachender Form in „Christinas Heimreise“ und mit mehr ernsthafterem Hintergrund im „Rosenkavalier“.

Der Schauplatz des ersten Werkes ist wiederum Venedig, aber es ist nicht mehr die farbige Atmosphäre des „Abenteurers“, vielmehr ist diese abgeschwächt und dem Lustspielhaften untergeordnet, so daß das Werk fast wie eine Parodie auf jenes des Jahres 1899 wirkt. Die Leuchtkraft des Erotischen, die irgendwie im „Abenteurer“ noch in den Bann schlug, weil sie einem starken Empfinden der Welt und glühendem Begehren nach seinen Freuden und Genüssen entsprang, hat an Spannweite wesentlich in der „Christina“ eingebüßt, deren Don Juan-Philosophie die distanzierte Haltung Hofmansthals erkennen läßt, die er nun endgültig zur Welt des Abenteurers eingenommen hat, und die er nun, als eine innerlich überwundene, mit überlegener Haltung und lächelnder Miene parodiert, aber ihr noch nicht so souverän gegenübersteht und dementsprechend gestaltet, daß man von einer wirklich befreienden Wirkung dieser Komödie sprechen könnte. Dazu ist hinsichtlich des Ich-Du Problems zwischen Ernst und Scherz nicht streng genug unterschieden, und das Ganze manchmal auf etwas peinlich anmutende

Lebensweisheiten und moralische Belehrungen angelegt. Gewisse Dinge, in gefälligem Plauderton und geistreich geschliffener Redewendung zwar vorgebracht, empfindet man trotzdem als zerredet und verflacht, und ähnlich ergeht es den Gestalten, die fast alle irgendwie stilisiert erscheinen.

In der Tat hat Bernhard Diebold (71) mit folgender Aeußerung: „Im „Don Juan", einem Kind der Neuromantik Hofmannsthalscher Prägung, ist schon jenes zweifelhafte Hexenküchenpräparat aus Herrenmoral und Humanität, aus Sexualität und metaphysischem Bedürfnis; ein Geschöpf, das nur von „Stimmung" lebt, und bei näherer Betrachtung sich als Schatten verflüchtigt", nicht ganz Unrecht; zum mindesten erfolgt diese aus kritischerer Einstellung heraus, als etwa die Ausführungen Grete Schäders (72), die gelegentlich an Aesthetizismus grenzen.

Hofmannsthal greift in diesem Werk auf Motive zurück, die bereits in früheren Dramen anzutreffen waren, und versinnbildlicht die Stellung zum Ich-Du Problem an Gestalten mit gänzlich verschiedener Einstellung hierzu. Es wiederholt sich auf der einen Seite die Antithetik innerhalb der männlichen Welt in der Gegenüberstellung von Florindo und dem Kapitän, als die des unsteten, immer nur dem Augenblick ergebenen Menschen gegenüber der des in sich gefestigten Charakters, der eine dauerhafte Bindung erstrebt.

Auf der andern Seite aber tritt wieder die Mann-Weib Polarität hinsichtlich der Erfassung des Ich-Du Problems in den gegensätzlichen Anschauungen von Florindo und Christina in Erscheinung. Florindo, dessen Erkenntnisvermögen zwar auch schon zur Erfassung des Ehegedankens, als höchster Prägung des Ich-Du Problems gereift ist, und der über Ehe und über eheliche Treue höchste Worte des Lobes und der Anerkennung findet (vgl. g.W. Bd. IV, S. 86—87), hat dennoch ein zu geschmeidiges Handgelenk, um sich für immer binden zu können. Er beansprucht als letztes Geheimnis für sich immer nur den Genuß, gewissermaßen also die Vorwegnahme der ehelichen Freuden. Er ist der ewige Liebhaber, ohne den Willen zur Bindung und verpflichtenden Haltung gegen das Leben. Liebe und Ehe möchte er am liebsten als zwei getrennt voneinander liegende Dinge sehen und steht in Widerspruch zur Christina damit, für die Liebe und Ehe eben eins sind. Der Schluß des ersten Aktes (vgl. g.W. Bd. IV, S. 48—57) beweist das Aneinandervorbeireden beider, und das gegenseitige Mißverständnis über das Ich-Du Problem hält trotz ihrer zwar nur provisorischen Bindung bis zum Schlusse an. Christina fühlt sich zwar nach der ersten Liebesnacht als Florindos Frau und spricht in sehr bühnenwirksamen Sentenzen über Liebe und Ehe, die in einem gewissen Widerspruch zu ihrer sonstigen bäuerlichen Einfalt stehen, man beachte nur ihre dialektische Fertigkeit in ihrem Gespräch mit Paska (vgl. g.W. Bd. IV, S. 104—106); aber schließlich weiß man, auch wenn das nur andeutend im Werk geschieht, daß sie doch den Kapitän und nicht den Florindo heiraten wird, weil Florindo sein Unvermögen, eine Ehe einzugehen, selbst empfindet, und dem Kapitän das Vorrecht auf Christina einräumt. Mit dem Kapitän und Christina aber kommen zwei Menschen mit gleicher Einstellung zum Ich-Du Problem zueinander, und das Schlußfazit des Werkes ist dies, daß vom Dichter von vorneherein alles so angelegt ist, daß die beiden eigentlich wesensähnlichen Pole Ich und Du in Gestalt des Kapitäns und Christinas das Ich-Du Problem im Hofmannsthalschen Sinne lösen werden, doch erst dann, wenn die Frau schon einmal unbedingt geliebt

hat, und daß die Bindung an sich schon Wert hat, auch wenn das Herz schon einmal eine Enttäuschung erfahren hat" (73). Dieser Gedanke tritt zwar schon in früheren Werken zutage, entbehrte aber dort einerseits nicht einer gewissen Tragik („Abenteurer"), oder er leuchtete als Hoffnungsschimmer, um einen tragischen Konflikt zu beheben, wenn es sich um unerfahrene Menschen handelte, die an der Schlechtigkeit ihrer Umwelt zu Grunde gehen („Sobeide"). Dieser inneren Spannung entgeht das Ich-Du Problem in der „Christina" dank seiner lustspielhaften Abwandlung, und es herrscht statt des aufgewühlten Empfindens und der weltschmerzlichen Stimmung mehr die dem Leben Rechnung tragende und damit die Tragik aufhebende Einstellung zum Dasein vor.

War Venedig der Schauplatz der „Christina", so ist das Wien der Theresianischen Zeit der des „Rosenkavaliers", und diese Verlagerung des Schauplatzes wirkt sich entscheidend aus, wenn man die künstlerische Seite beider Werke in Betracht zieht. Denn hier, im Bereich einer ihm äußerst vertrauten Atmosphäre, gelangte Hofmannsthal als deren Gestalter auch zu einem wirklichen Stil, der eben der Ausdruck eines unmittelbaren Einfühlungsvermögens ist und die Wichtigkeit der Traditionsverbundenheit für den künstlerisch produktiven Menschen beweist. Auf ein Lob des „Rosenkavaliers" darf der Verfasser dieser Arbeit verzichten, denn dieses Werk hat in seiner Art bleibenden Wert und gehört zu den schönsten Operntexten überhaupt. Es soll hier nur auf den Aufsatz Rudolf Borchardts hingewiesen werden, der in schönster Weise die Begeisterung eines den Wert des „Rosenkavaliers" empfindenden Künstlers enthält (74). Es soll darum auch über das Ich-Du Problem nicht weiter theoretisiert werden, weil wirklich die Problematik sich so psychologisch klar ergibt in diesem Werk und darüber hinaus so selbstverständlich gelöst erscheint, daß jede Betrachtung sich eigentlich als überflüssig erweist und irgendwelche Bedenken grundsätzlicher Art, wie etwa über die Liebe des jungen Menschen zur reifen Frau, oder über die Fifersucht, die zwischen der Feldmarschallin und Sophie Oktavians wegen entsteht, durch die wundervolle Art der Darstellung und die psychologische Begründung dieser Motive behoben werden. Daß sich schließlich Oktavian zu Sophie mehr hingezogen fühlt als zur Feldmarschallin, erscheint ebenso naturgemäß, wie deren Schmerz über das nunmehrige Alleinsein, nachdem sie ihren Geliebten der jüngeren Nebenbuhlerin freiwillig abgetreten hat, ja eigentlich beide, Oktavian und Sophie, zusammengebracht hat, um dem Baron Lerchenau einen Strich durch die Rechnung zu machen. Und wie gelingt es Hofmannsthal, diese Bedenken zur Liebe der alternden Frau zum jungen Menschen zu zerschlagen? Bd. IV, S. 170 gibt da die Antwort. In der Unerfülltheit ihrer Ehe, die ihr aufgezwungen wurde als junges Mädchen, liegt der Schlüssel zum Verständnis für die Haltung der Marschallin. Innerlich noch jung genug, um es ertragen zu können, findet sie in der Neigung Oktavians zu ihr ein verspätetes Liebesglück. Und die Liebe Oktavians zur Feldmarschallin? Nun um das begreifen zu können, dazu gehört ein feines Fingerspitzengefühl für österreichische Mentalität,

so daß selbst solche erotischen Gewagtheiten anmutig wirken und in der Dichtung jeglicher Schwüle durch die Art ihrer Darstellung nach der Seite der seelischen Sauberkeit hin, enthoben sind. Der Verzicht der Marschallin auf Oktavian zugunsten Sophies beweist jedoch, daß auch innerhalb der Welt des Gefälligen und Anmutigen noch genug menschliche Größe herrscht, um uns mit ihrem nur auf Diesseitiges bezogenen Wünschen und Streben auszusöhnen und dieser Einstellung auch im Hinblick des Ich-Du Problems Rechnung zu tragen, weil dieses in seiner Art zu einer vollgültigen Ausdrucksform im „Rosenkavalier" gereift und damit des kritischen Einwandes enthoben ist.

Nach Beendigung der Lustspielperiode des Jahres 1908 beginnt der Dichter wieder mit einer ernsthafteren Betrachtung des Ich-Du Problems, das nun wieder Existenzproblem wird und aus einer grundsätzlich wertenden Haltung des Dichters zum Dasein seine Bedeutung empfängt.

Im Werk des Jahres 1910 „Ariadne auf Naxos" tritt uns erneut das Motiv einer völlig entgegengesetzten Einstellung zweier Menschen zum Ich-Du Problem entgegen und zwar diesmal innerhalb der weiblichen Welt, in der Gegenüberstellung von Ariadne und Zerbinetta. Ariadne, die von Theseus verlassen wurde, empfindet das Ich-Du Problem endgültig für sich gelöst und sieht, da eine Hinwendung zu einem andern Du ihr nicht möglich ist, im Tod die einzig gültige Lösung. Sie kann eben nur einmal lieben, und das ist für ein Geschöpf wie Zerbinetta etwas Unfaßbares, die nur von der Liebe, als einem immer Wechseln müssen des Du, lebt. Für Zerbinetta bildet gewissermaßen das Liebesleben nach der rein körperlichen Seite hin den Lebensstil, und da sie hierzu der Abwechslung bedarf, ist sie ununterbrochen einem anderen Du ausgesetzt und so zu einer festen Bindung untauglich. Das Du streift eben nur ihre körperliche Existenz, und so vermag sie die existentielle Seite des Liebeslebens garnicht zu erfassen, die das Beharren in einem einmaligen, das Innerste aufwühlenden Erlebnis voraussetzt und eine Wandlung illusorisch macht. Die Mächte der Beharrung und der Wandlung werden so zunächst treffend symbolisiert, aber weit wichtiger ist das erstmalig im Hofmannsthalschen Werk anklingende Motiv der gegenseitigen Erlösung von Ich und Du (75). Ariadne, die dem Tode entgegenzureifen glaubt, erlebt durch das Du in Gestalt des Bacchus, den sie für den Todesgott hält, das Wunder einer nochmaligen Liebesbindung und verhilft dabei dem Bacchus zur wahren Existenz. Denn Bacchus, dem durch das Liebesabenteuer mit Circe die Ungeheuerlichkeit des Eros aufgegangen war, ohne seiner Dämonie verfallen zu sein, erfährt an Ariadne die Kraft der echten Du-Beharrung und empfindet umso stärker dabei die entgegengesetzte Circe-Welt mit ihrer Gefahr der absoluten Unverbindlichkeit.

Ueber dieser Erkenntnis aber reift er zum Manne und verhilft als nunmehr Erlöster, weil die existentielle Bedeutung des Ich-Du Problems Erfassender, auch Ariadne zur Erlösung im Sinne einer wahrhaften Bindung von Ich und Du. Für Ariadne aber bedeutet die magische Wandlung nicht Entzweiung ihrer Seelenkräfte, sondern sie bewahrt ihre Ganzheit,

da ihre Wandlung gleichbedeutend ist mit Beharrung, weil bei ihrer Hingabe an das vermeintliche Du, den Todesgott, die Identifikation von Tod und Leben in Bacchus Armen eben als Wunder an ihr geschieht (76).

Man darf bei einer solchen Deutung des antiken Mythos nicht übersehen, daß Hofmannsthal gleichzeitig dabei eine Intensivierung des Liebeslebens nach der Leib-Geist Einheit hin vorschwebte, und daß er dabei der Frau als Trägerin der beharrenden Kräfte, der Grundlage einer derartigen Intensivierung, einen besonderen Wert einräumt. So ist es zu verstehen, wenn dem Ariadne-Typus ein breiter Raum der Darstellung im Hofmannsthalschen Werk zukommt, und dieser schließlich in die Erlöserregion einmündet, dergestalt nämlich, daß er in wahrhafter Verkörperung des existentiellen Ich-Du Gedankens, auch den Mann zu sich hinan zieht und damit die sich aus der Mann-Weib Antithetik ergebende Tragik innerhalb der Ich-Du Problematik überwindet und eine für beide Teile gültige Lösung findet. Dieser durch das ganze Hofmannsthalsche dramatische Werk, soweit es das Ich-Du Problem zur Voraussetzung hat, vorgezeichnete Weg der Ueberwindung dieser Antithetik im Sinne der existentiellen Lösung des Ich-Du Problems, führt in der „Frau ohne Schatten" zum Ziel durch die Wiedervereinigung der sich liebenden Pole Ich und Du, und damit erhält letzten Endes auch das Ich-Du Problem seine endgültige Bedeutung als Existensproblem. Der Gedanke der Tat, des Opfers, erlebt seine Krönung in diesem Werk durch die Gestalt der Kaiserin, die zur wahrhaften Erlöserin ihres Mannes heranreift und ihn zu sich emporhebt.

Der Weg führte also von der Prägung der Vernichtung des Weibes durch den Mann im ersten dramatischen Schaffen über die Kompromißhaltung der Setzung der Ehe schon rein als Faktum, auch wenn das Herz schon einmal geliebt hat, schließlich dahin, daß die Frau um die Seele des geliebten Mannes ringt und das Ich-Du Problem im schönsten Sinne löst. Diese Entwicklung des Ich-Du Problems ist wichtig für die nun folgende Betrachtung des Märchens der „Frau ohne Schatten", weil dieses Werk gleichzeitig die Vereinigung der ästhetischen mit der ethischen Komponente symbolisch erfüllt und Schönheitsliebe und Normbejahung in Einklang bringt. Obwohl, um es gleich vorweg zu sagen, „Die Frau ohne Schatten" in ihrer Umgestaltung zum Operntext im Wesentlichen nicht von der gleichnamigen Erzählung abrückt, so bietet doch die Erzählung die breitere Fläche, und deshalb soll sie zur Betrachtung des Ich-Du Problems herangezogen werden.

Es geht in diesem Werk um die Erfüllung des Ehegedankens in seiner letzten, gültigen Form unter Berücksichtigung sowohl der ethischen wie der ästhetischen Seite, und zwar werden jeweils zwei normerfüllte Gestalten zwei egozentrischen gegenübergestellt. Die Kaiserin und Barak ähneln sich in ihrer verpflichtenden Haltung gegen das Leben hin, wie der Kaiser und die Färberin sich ähneln in der Art ihrer Pflichtentziehung.

Durch das Ausschwingen dieser Thematik auf zwei sozial gänzlich verschieden gelagerte Welten werden diese zusammengebracht, ohne daß der Dichter darauf verzichtet, für beide Welten andere Maßstäbe anzu-

legen. Die Funktion des Schuld- und Sühnegedankens trägt nur die kaiserliche Welt, die andere deutet der Dichter aus ihrer Situation, als einer in sich begrenzten, dem Irrtum und der Verengung ausgesetzten Welt.

So besteht zwischen dem Ethos der Kaiserin und dem des Färbers doch ein grundlegender Unterschied, und ebenso zwischen dem Immoralismus des Kaisers und dem der Färberin auf Grund geistiger Wesensverschiedenheit sowohl, als auch nach der Seite der psychologischen Grundlage ihres Tuns hin. Diesen Umstand muß man berücksichtigen, um das seelische Ringen der Kaiserin zu begreifen, als sie vor der Wahl steht, entweder den Schatten, das Symbol der Fruchtbarkeit zu ergreifen und ihn der Färberin zu nehmen, um den Kaiser zu erlösen, oder aber zu verzichten und den Kaiser in der Erstarrung zu belassen (vgl. g. W. Bd. II, S. 113).

Hinsichtlich der Erlösung befindet sich nämlich der Kaiser im Zustand der völligen Passivität, weil er trotz besseren Wissens die Ueberbewertung seines ästhetischen Aspektes und damit letzlich egozentrischen Haltung nicht preisgeben und der Bestimmung des Du Rechnug tragen will, die für die Kaiserin ebenso gilt wie für jedes andere Erdenwesen, nachdem sie aus dem Geisterreich in dieses Leben eingetreten war. So wird die Kaiserin die beherrschende Gestalt des Werkes, die die Satzung erfüllen muß, um den Geliebten zu retten, und dabei Gefahr läuft, an dieser Welt zu freveln, wie es ihr die Amme unbedenklich rät. Das Moment des Verzichtes aber birgt die einzig mögliche Lösung in sich; weil einer Schuld im tieferen Sinne die Färberin nicht bezichtigt werden kann und ihr der Schatten somit nicht geraubt werden darf. Wohl ist sie in Schuld verstrickt, weil sie sich gegen die Frucht ihres Leibes sperrt aus ästhetischen Rücksichten heraus, damit seine Schönheit keinen Abbruch erleidet. Aber ist nicht auch dem Färber hierin ein Vorwurf zu machen, daß er die Schönheit seiner Frau nicht zu würdigen weiß, seine Gattin nur als Mutter seiner Kinder will und in seiner dumpfen Leiblichkeit nicht genug Rücksicht auf die Andersartigkeit ihres Empfindens und ihrer Körperlichkeit nimmt? Erklärt sich nicht daraus bei der Färberin ein Gefühl der Unerfülltheit ihrer Ehe, weshalb sie fremden, ihrer Schönheit schmeichelnden Einflüssen ausgesetzt ist, wie etwa denen des Efrit?

Hofmannsthal beweist verständnisvolles Verstehen schwieriger Lebenssituationen mit seiner Lösung des Verzichtes der Kaiserin. Ihr leidenschaftliches Ringen um die Seele ihres Mannes und zur wahren Existenzwerdung ihrer Ehe ging bis zum Bereich jener Grenzbezirke, wo die Ordnung des Lebens selbst angetastet schien und die Stimme des Gewissens Halt gebieten mußte. Ihre Achtung vor dem Leben anderer und die Liebe zu ihrem Du, beide in gleich großem Ausmaße, prägen sie zur wahrhaften Erlöserin, die, erfüllt von einem großen Ethos, ihrem Gatten im wahrsten Sinne des Wortes die Anerkennung der bindenden und verpflichtenden Haltung gegen das Leben hin abrang und damit ihrer Bestimmung entgegenreifen und das Ich-Du Problem in seiner tiefsten Bedeutung lösen darf.

Färber und Färberin aber müssen ebenfalls das letzte Geheimnis des Ich-Du Problems erfassen lernen, das ebensowenig vom bloßen Zweckgedanken, wie vom bloßen Schönheitsprinzip beherrscht ist, sondern Norm- und Schönheitsbejahung in Einklang zu bringen weiß. Die

Brückenszene mit ihrer herrlichen gegenseitigen seelischen Durchdringung von Ich und Du (vgl. g.W. Bd. II, S. 91—93) bringt die Vereinigung der beiden Gatten im Sinne einer baldigen Lösung auch dieses letzten Geheimnisses des Ich-Du Problems.

Mit dieser großartigen Abrundung des Ich-Du Problems in seiner Existenzbedeutung, die in allmählichem Wachsen und Werden im dichterischen Schaffen Hofmannsthals hier ihren Höhepunkt erreicht hat, ist eine Lösung des Ich-Du Problems gefunden, die die Spannung zwischen Ich und Du, fern jeglichen Kompromisses, durch die Aktivität eines der beiden Pole behebt und die Tragik der Mann-Weib Antithetik durch letzte Einsatzbereitschaft des Du in Gestalt der Frau überwindet.

Doch diese erlösende Funktion des Weibes ergibt sich harmonisch aus der bisherigen Darstellung des Ich-Du Problems im Hofmannsthalschen Werk, und sie beweist ferner die weltanschauliche Verbundenheit des Dichters mit den Ideen der Klassik und Romantik, etwa, um nur zwei Pole herauszugreifen, mit denen Goethes und Novalis.

Darüber hinaus aber muß man auch „die Frau ohne Schatten" im Bereich ihrer Zeit, namentlich in dem des Wiener Raumes der Vorkriegszeit, sehen mit seiner Fülle der Dekadenceerscheinungen auch auf ehelichem Gebiet. Hofmannsthal dringt in diesem Werke bis in die privatesten Dinge des ehelichen Lebens vor und deckt unerbittlich Verfehlung und Verengung seines tiefinnersten Wesens auf. Gesellschaftskritik enthält das Werk in hohem Maße, und demnach liegt der Wert des Werkes abseits von einer moralisierenden Richtung. Hofmannsthal fühlt sich als Mensch und Dichter höchsten Dingen verpflichtet und strebt in Hinsicht des Ich-Du Problems nach Vereinigung der ethischen mit der ästhetischen Komponente. Die Möglichkeit einer solchen Vereinigung aber leuchtet durch die Symbolik dieser Dichtung klar und deutlich hindurch und zwar in Form einer Versinnbildlichung von höchster künstlerischer Prägung.

Hofmannsthal ist inmitten einer in sich schwankenden und auf dem Wege des Verfalls sich befindenden Welt Mahner und Wahrer natürlicher Ordnungen gewesen, das ergibt den hohen Wert der „Frau ohne Schatten".

Erhoben sich so hinter Mythos und Märchen wichtige Gegenwartsfragen, so wählt Hofmannsthal im Lustspiel des Jahres 1922 „Der Schwierige" die Atmosphäre einer bestimmten Gesellschaft Wiens, deren Bestand auch den Krieg überdauerte, als Schauplatz für seine Betrachtungen zum Ich-Du Problem, und diese Gegenwartsbezogenheit des poetischen Raumes erscheint wesentlich. Ist doch hier nicht nur das Ich-Du Problem für eine Reihe von Gestalten des Werkes ein

Existenzproblem, sondern darüber hinaus wird die Frage nach der Existenzberechtigung dieser Wiener Gesellschaft überhaupt aufgeworfen, und so wird in diesem Werk das Ich-Du Problem von der Seite einer bestimmten österreichischen Mentalität her betrachtet und gewinnt damit eine direkt aktuelle Bedeutung, da die Einstellung zu ihm Ausdruck einer inneren Kulturform ist, deren Bestände durch ein anders geartetes Zeitgefühl angegriffen erscheinen, und zu deren Verteidigung sich darum der Dichter berufen fühlt. So ist in der Tat dieses Werk eine Studie des österreichischen Menschen (77), gesehen von der Warte seiner Einstellung zum Ich-Du Problem; denn diese seine Einstellung ist eben der Ausdruck seiner inneren Kulturform, und somit hat sie substantielle Bedeutung.

Die Gegenüberstellung Hans Karl Bühls und Helene Altenwyls offenbart zwei, trotz ihrer Verschiedenheit doch zusammengehörige Wesenheiten österreichischen Menschentums, deren Einswerdung durch eine eheliche Bindung die harmonische Lösung des Ich-Du Problems für beide Teile bedeutet. Denn Hans Karls Sehnsucht galt immer nur Helene, und nur seine Scheu vor dem Definitiven und seine Angst, stets mißverstanden zu werden, ließen es nicht zu einer Bindung kommen. Deshalb muß Helene seine inneren Zweifel beheben und die Initiative an sich reißen, wobei sie freilich mit der Kritik an seiner selbstverschuldeten schwierigen Situation nicht spart.

Diese Lösung läge also durchaus im Bereich der letzten Betrachtungen des Ich-Du Problems, und sie läßt zwei von vorneherein füreinander bestimmte Menschen zusammen kommen, wobei der Frau die letzte entscheidende Funktion zukommt. Doch diese Lösung kommt erst auf vielen Umwegen zustande, und im Bereich dieser Umwege liegt die eigentliche Essenz des „Schwierigen"; denn dieser Bereich macht den Wesenszug dieser gesellschaftlichen Atmosphäre aus, die der Dichter wegen dieser Umwege liebt, und zu der er sich bekennt. Man darf nicht vergessen, daß trotz aller Kritik an dieser Gesellschaft, die zwischen den Zeilen liegt, weil der Dichter um ihr Fortbestehen in dieser Form in Zukunft fürchtet, eine grundsätzliche Revolutionierung ihrer Formen von Hofmannsthal dennoch abgelehnt wird, und bei der Wahl zwischen zwei Lebensstilen, dem des Barons Neuhoff nämlich und dem Karls, letzterem der Vorzug gegeben wird, obwohl mancher kritische Einwurf Neuhoffs zu Recht besteht.

Zwar ist nicht recht einleuchtend, welchen Lebensstil Neuhoff verkörpert, und ob es in diesem Werk um preußisches oder österreichisches Lebensgefühl geht. Daß Kritik an dem Lebensstil dieser Gesellschaft berechtigt ist, ist durchaus Hofmannsthalsche Ansicht, nur möchte er ihn nicht mit dem Neuhoffschen vertauscht wissen. Aber schließlich fragt man sich: wo existiert denn eigentlich dieser Neuhoffsche Lebensstil? Zwar stammt der Baron aus Norddeutschland, aber ihn als Vertreter norddeutschen Wesens zu empfinden, dürfte doch wohl eine grundsätzliche Verkennung preußischer Art und Haltung bedeuten. Anscheinend ist diese Gestalt vom Dichter bewußt stilisiert worden, um die Berechtigung eines ihm vertrauten Lebensstiles zu beweisen, wenn diese ihm von einer Richtung, wie der Neuhoffschen, abgesprochen wird.

Eine Revolutionierung dieses Lebensstiles lehnt er jedenfalls bewußt ab aus Mißtrauen, daß kein besserer an seine Stelle tritt; darüber hinaus bleibt Raum für eine Evolution jedoch.

Dadurch also, daß der Dichter im „Schwierigen" das Ich-Du Problem schon im Rahmen einer bestimmten für ihn bedeutsamen Lebensatmosphäre betrachtet, und die Einstellung zu ihm von einer inneren Kulturform her erfolgt, die es als eine substanzhaltige zu rechtfertigen gilt, weshalb ihre Revolutionierung abgelehnt wird, steht dieses Werk schon im Zusammenhang mit den weltanschaulichen Dramen des „Salzburger Großen Welttheaters", sowie des „Turms", die beide freilich mit dem Ich-Du Problem nichts mehr zu tun haben und unter dem Signum der theokratischen Idee stehen, der sich sowohl der Bauer im „Welttheater" beugt, durch das Unterlassen der Tat aus eigenmächtigem Antrieb, wie auch Sigismund im „Turm" sich zu ihrer Versinnbildlichung auf Erden aufschwingt.

Denn das ist der grundlegende Unterschied beider Werke, daß im ersten an einer festen Hierarchie nicht gerüttelt werden darf, obwohl sie schon einer Kritik unterzogen wird; dagegen im „Turm" schon ein aktives Moment in Erscheinung tritt, so daß man, wenn man die erste Fassung des Werkes betrachtet, in der Auseinandersetzung Sigismunds mit Olivier fast schon von einer Art Kampfansage des Dichters gegen die Welt des Bolschewismus sprechen könnte.

Aber der höchste Aufschwung innerhalb der Polemik um weltanschauliche Werte gipfelt bei Hofmannsthal, um es mit des Dichters eigenen Worten zu formulieren (78), im Gedanken einer „konservativen Revolution". Und daß ihm als Mahner und Wahrer fester Ordnungen in einer von Verfallserscheinungen durchzitterten Welt gerade für den Bereich des Ich-Du Problems eine entscheidende Bedeutung zukommt, darf nicht übersehen werden.

Diese Gesichtspunkte müssen auch bei einer Betrachtung der „Aegyptischen Helena" berücksichtigt werden, wenn man den dichterischen Standpunkt in diesem Werk verstehen will. Denn auch hier bestimmt das tiefe Wissen um die Idee der Vaterschaft das Handeln Menelaos, der um dieser Idee willen Helena die Untreue verzeiht und sich mit ihr aussöhnt (79). So ist es dem Dichter gelungen, diese Gestalt der Lächerlichkeit zu entreißen und Menelaos in den Bereich hoher Menschlichkeit zu heben, weil Menelaos aus dem Gefühl der ehemaligen Verbundenheit von Ich und Du die Kraft findet, trotz des Vorgefallenen die Ich-Du Gemeinschaft wiederherzustellen, weil er sich für eine hohe Idee verantwortlich fühlt.

Von moderner Einstellung aus wird gewiß die Problematik des antiken Stoffes gesehen und die Initiative Menelaos um die Rückgewinnung seiner Gattin hat bei Hofmannsthal sicher ein ganz anderes Gepräge als bei Homer; weil der Dichter seiner Menelaosgestalt auch seine Einstellung zum Ich-Du Problem unterlegt und daraus ihr Verhalten folgen läßt.

Wenn man mit dieser Einstellung nun auch nicht unbedingt einiggehen kann, weil hier ein Festhalten an einer bestehenden Ordnung schon an eine bedenkliche Toleranzhaltung grenzt, so erklärt sich dies aus einem Zeitgefühl heraus, das für derartige Lösungen des Ich-Du Problems nicht immer Verständnis besitzt, weil es sich zu einem größeren Aufgabenbereich des Lebens hingezogen fühlt und weittragenderen Ideen seine Aufmerksamkeit schenkt.

Aber es bleibt schon ein großes Verdienst, wenn ein Dichter inmitten wankender Ordnungen feste Grundlagen kulturellen Lebens her-

aufbeschworen hat und damit den Boden ebnete, auf dem eine nach ihm folgende Künstlergeneration weiterschreiten konnte zur Gestaltung tiefgehenderer und bedeutsamerer Probleme.

Als wertender und auf Substanzen fußender Dichter bleibt Hofmannsthal somit auch über den ästhetischen Bereich seiner Kunst hinaus eine für immer verbindlich zu nehmende künstlerische Persönlichkeit.

Anmerkungen.

1. Emil Sulger-Gebing: Hugo von Hofmannsthal, eine literarische Studie. Leipzig 1905 Vorwort.
2. In Deutsche Rundschau, XXXX. Jahrg. S. 639.
3. Zitiert bei Walther Brecht in: Deutsche Rundschau, Bd. CCXXIII Juni 1930, S. 205.
4. B. v. Wiese, Vorlesung über das deutsche Drama der Gegenwart. Erlangen, Wintersemester 1932/33.
5. Siehe 4, B. v. Wiese.
6. Franz Koch: Hofmannsthals Lebens- und Weltgefühl. Jahrbuch für freies deutsches Hochstift. 1930, S. 304.
7. M. Kommerell: Rede über Hofmannsthal. Frankfurt a. M. 1930. S. 15.
8. Zitiert bei W. Brecht. Siehe 3, S. 209.
9. Siehe 4.
10. Hans Naumann: Deutsche Dichtung der Gegenwart S. 72.
11. Siehe 4.
12. Gerda Eichbaum: die Krise der modernen Jugend im Spiegel der Dichtung. Erfurt 1930. Vgl. S. 102—111.
13. Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig 1911, S. 397.
14. Alfred, Freiherr v. Berger: Hofmannsthal. Literarisches Echo 8. 1905—1906, S. 35.
15. Franz Koch, siehe 6, S. 294.
16. Siehe 4.
17. Siehe 4.
18. Siehe 4.
19. F. Koch, siehe 6, S. 312.
20. W. Brecht: Hugo v. Hofmannsthal: „Ad me ipsum" und seine Bedeutung. Jahrbuch für freies deutsches Hochstift. 1930. S. 327.
21. Siehe 20, S. 326.
22. F. Koch, siehe 6, S. 312.
23. Siehe 4.
24. Siehe 4.
25. Siehe 20, S. 340.
26. W. Brecht: Grundlinien im Werk Hugo v. Hofmannsthal. Euphorion, 16. Ergänzungsband. S. 195.
27. A. Soergel, siehe 13, S. 468.
28. A. F. v. Berger, siehe 14, S. 36.
29. W. Brecht, siehe 3, S. 208.
30. Alfred Kerr: Die Welt im Drama, I. Berlin 1917. S. 147 bzw. S. 148—152.
31. Samuel Lublinski: Nachgelassene Schriften. 1914. S. 56/57.
32. Max Lorenz: 1) Theaterkorrespondenz. Preuß. Jahrbücher 95, 96. 1899. S. 187. 2) Der Naturalismus und seine Ueberwindung. S. 496, daselbst.
33. Kurt Breysig: Treibhauskunst. Magazin für die Literaiur des In- und Auslandes. 1899. 1) S. 342—47. 2) S. 367—373.
34. A. Soergel, siehe 13, S. 397.
35. Siehe 4.
36. Siehe 4.
37. Heinz Mertens: Unheldenhaftes und Heldenhaftes in der Wiener Dichtung um 1900. Phil. Diss. Bonn 1929. S. 16.

38. Siehe 4.
39. Siehe 4.
40. Siehe 4.
41. Oskar Walzel: Jungösterreichische Dichtung. Internationale Monatsschrift. Jahrg. 10, H. 9, 1916. S. 1117.
42. Herbert Cysarz: Von Schiller zu Nietzsche. Halle a. S., S. 343.
43. W. Brecht: Eranos, Hofmannsthal zum 1. II. 1924. S. 20.
44. Siehe 4.
45. Hofmannsthal: Blätter für die Kunst. IV. Folge. Bd. I/II. Nov. 1897. S. 14.
46. W. Brecht: Gespräch mit Hofmannsthal. Deutsche allgemeine Zeitung 25. XII. 1929.
47. W. Brecht, siehe 3, S. 210.
48. W. Brecht, siehe 3, S. 210.
49. Siehe 4.
50. Josef Nadler: Literaturgeschichte, IV. Bd. S. 925.
51. Siehe 4.
52. Siehe 4.
53. Siehe 50, S. 925.
54. Siehe 4.
55. Siehe 45, Bl. f. d. K., S. 24.
56. E. T. A. Hoffmann: „Die Bergwerke zu Falun" in den „Serapionsbrüdern" Gesamtausgabe IX. Bd. (Hrsg. W. Harich.)
57. 2. und 3. Akt in Corona, 3. Jahr. 1. Heft; 4. und 5. Akt in Corona 3 J. 2. Heft.
58. W. Brecht: Ueber Hugo v. Hofmannsthals „Bergwerk zu Falun". Corona 3. J. 2. H., S. 227.
59. Siehe 58, S. 210.
60. Siehe 58, S. 212.
61. J. Hofmiller: Oedipus und die Sphinx. Süddeutsche Monatshefte, III. 1906, S. 332.
62. W. Brecht, siehe 58, S. 224.
63. Siehe 3.
64. K. J. Obenauer: Hofmannsthal, eine Studie über den ästhetischen Menschen. Preuß. Jahrb. 173. 1918 Juli—Sept. S. 19—51. Vgl. S. 47.
65. Vgl. Grete Schaeder: Hofmannsthal. I. Die Gestalten. Berlin 1933, S. 71.
66. Lili Hagelberg: Hofmannsthal und die Antike. Frankfurt. Phil. Diss. 1924.
67. Ernst Hladny: Hofmannsthals Griechenstücke.
68. J. Hofmiller, siehe 61, S. 329—334.
69. Siehe 4. B. v. Wiese.
70. Grete Schaeder, siehe 65, S. 92.
71. Bernhard Diebold: Anarchie im Drama. S. 125.
72. Grete Schaeder, siehe 65, S. 96—99.
73. Siehe 4.
74. Rudolf Borchardt: Handlungen u. Abhandlungen. Berlin 1928. S. 105-114.
75. Grete Schaeder, siehe 65, S. 117, mit Bezug auf „Ad me ipsum", siehe 20, S. 328.
76. Vgl. Briefwechsel Strauß—Hofmannsthal. Wien 1926. S. 148—151.
77. Vgl. Hermann Bahr: Liebe der Lebenden. Tagebücher, I. S. 117.
78. „Berührung der Sphären". Berlin 1931, S. 442. Diese Formulierung hier allerdings in anderem Sinne verwandt.
79. H. v. Hofmannsthal über „ägyptische Helena" im Inselalmanach auf das Jahr 1929

Literaturverzeichnis.

Andrian, Leopold: „Das große Salzburger Welttheater". Hochland, XX. Jahrg. I, S. 177 ff.
Bahr, Hermann: Liebe der Lebenden. Tagebücher 1921—23. Hildesheim.
Das Hermann Bahr-Buch, Berlin 1913.
Berendsohn, Walter: Der Impressionismus Hofmannsthals als Zeiterscheinung. Hamburg 1920.
Berger, Alfred: Hofmannsthal (Literar. Echo, 8, 1905/06, 34 ff.
Bianquis, Geniève: La poésie Autrichienne de Hofmannsthal à Rilke. Paris 1926.
Blätter für die Kunst: IV. Folge. Bd. I/II, 1897.
Borchardt, Rudolf: Rede über Hofmannsthal, Berlin Hyperion Verlag.
Handlungen und Abhandlungen, Berlin 1928, S. 105—114.
Brecht, Walther: Grundlinien im Werke H. v. Hofmannsthals.
Euphorion 16. Ergänzungsband 1923.
Hugo v. Hofmannsthal, deutsche Rundschau, Juni 1930.
Fragmentarische Betrachtung über Hofmannsthals Weltbild. Eranos, 1924, S. 18—24.
Gespräch mit H. v. Hofmannsthal. D. A. Z. 25. XII. 1929.
Hofmannsthal: „Ad me ipsum" und seine Bedeutung.
Jahrbuch für freies deutsches Hochstift 1930.
Ueber H. v. Hofmannsthals „Bergwerk zu Falun".
Corona 3. Jahr 2. Heft.
Breuer, J. u. Freud, S.: Studien über Hysterie. Leipzig und Wien 1895.
Breysig, Kurt: Treibhauskunst. Magazin f. Literatur des In- und Auslandes 1899.
Cysarz, Herbert: Von Schiller zu Nietzsche. Halle a. d. Saale 1929.
Diebold, Bernhard: Anarchie im Drama.
Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft: Bd. 9, 1931 (mit Beiträgen über Hofmannsthal von W. Brecht und F. Koch).
Eichbaum, Gerda: Die Krise der modernen Jugend im Spiegel der Dichtung. Erfurt 1930.
Eranos: H. v. Hofmannsthal zum 1. II. 1924. München 1924.
Falke, Johannes: Die deutschen Bearbeitungen des geretteten Venedig. Rostock. Phil. Diss. 1906.
Federn, Karl: Hofmannsthals „Elektra" und die griechische Tragödie. (Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte 1904, 173 ff.)
Haas, Willy: Hofmannsthals Prosa, ein metapsychologischer Versuch in „Imprimatur", ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Hamburg 1930.
Hagelberg, Lili: Hofmannsthal und die Antike. Frankfurt a. M. Phil. Diss. 1925.
Hamann, Richard: Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1907.
Hladny, Ernst: Hofmannsthals Griechenstücke I—II, ein Jahresbericht des K. K. Gymnasiums Leoben 1910—12.
Helmolt, Gisela: Das Weltgefühl in den Dramen Hofmannsthals. Phil. Diss. Frankfurt a. M. 1923.
Hoffmann, E. T. A.: Die Bergwerke zu Falun. Gesamtausgabe, IX. Bd. (Hrsg. von Walther Harich.)
Hofmiller, Josef: Oedipus und die Sphinx. Süddeutsche Monatshefte, 3, 1906.
Inselalmanach auf das Jahr 1929.
Kappstein, Theodor: Berliner Theaterkunst. (Beitrag zu Elektra), Deutschland. Bd. III.

Kerr, Alfred: Die Welt im Drama. Berlin 1917.
Kienzl, Hermann: Dramen der Gegenwart (Elektra) Graz 1905.
Klemm, Günther: Christian Morgensterns Dichtungen von „Ich und Du" Phil. Diss. Bonn 1933.
Koch, Franz: Hofmannsthals Lebens- und Weltgefühl. Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes 1930.
Rilke und die Mystik. Witiko II, 1929.
Kommerell, Max: Hofmannsthal, eine Rede. Frankfurt a. M. 1930.
Lindner, Herbert: H. v. Hofmannsthals „Jedermann" und seine Vorgänger. Phil. Diss. Leipzig 1928.
Lorenz, Max: Theaterkorrespondenz, preuß. Jahrbücher 95. 96. 1899.
Der Naturalismus und seine Ueberwindung. P. J. 95. 96. 1899.
Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne. Berlin 1904.
Der Ausgang der Moderne. Dresden 1909.
Nachgelassene Schriften. München 1914.
Mell, Max: Hofmannsthals Werk. Neue Rundschau, November 1929.
Mertens, Heinz: Unheldenhaftes und Heldenhaftes in der Wiener Dichtung um 1900. Phil. Diss. Bonn 1929.
Meyer, R. M.: Ein neuer Dichterkreis, Preuß. Jahrbücher 87. 88. 1897.
Moeller van den Bruck, Arthur: Die moderne Literatur. Berlin, Leipzig 1902.
Nadler, Josef: Literaturgeschichte. Bd. 4.
Hofmannsthal und das Barock. Neue Rundschau. 40. Jahrg. Bd. 2, 1929.
Hofmannsthal und das Sozialproblem. Neue Rundschau 1929.
Naumann, Hans: Deutsche Dichtung der Gegenwart.
Neue Rundschau: Jahrgang 40. 1929. (Mit Beiträgen über Hofmannsthal von Bahr, Carossa, Auernheimer u. a.)
Obenauer, Karl, J.: Hofmannsthal, eine Studie über den ästhetischen Menschen. Preuß. Jahrb. 1918. Juli—September.
Poppenberg, Felix: Hofmannsthal. Neue d. Rundschau 1899.
Schaeder, Grete: H. v. Hofmannsthal. I. Die Gestalten. Neue Forschung Berlin 1936.
Schaeffer, Albrecht: Dichter und Dichtung. Kritische Versuche. Leipzig 1925.
Schneider, F. J.: Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart. Stuttgart 1927.
Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit (1911). 1928.
Sulger-Gebing, Emil: Hofmannsthal. Eine literarische Studie. Leipzig 1905.
Susmann, Margarete: Das Wesen der modernen Lyrik. Stuttgart 1910.
Theodor, Josef: Hofmannsthal. Nord und Süd 1901.
Thomèse, Ika: Romantik und Neuromantik (mit besonderer Berücksichtigung H. v. Hofmannsthals). Haag 1923.
Thon, Luise: Die Sprache des deutschen Impressionismus. München 1928.
Wagner, Luise: Hofmannsthal und das Barock. Phil. Diss. Bonn 1931.
Walzel, Oskar: Jungösterreichische Dichtung. Internationale Monatsschrift. X. 1916.
Wassermann, Jakob: Hofmannsthal der Freund. Berlin 1930.
Wiese, von, Benno: Vorlesung über das deutsche Drama der Gegenwart. Erlangen, W. S. 1932/33.
Zweig, Stefan: Hofmannsthals Elektra. Magazin f. Literatur 72. 1903. S. 28—30.